



Ensayos sobre lingüística, poética y cultura

Diógenes Céspedes





Diógenes Céspedes, crítico literario, poeta, narrador, periodista y lingüista, nació en Hato Mayor, República Dominicana, el 28 de mayo de 1941.

Se graduó de periodista en la Universidad Autónoma de Santo Domingo en 1968. De 1969 a 1972 realizó dos licenciaturas y una maestría (en francés, en lingüística y estilística) en la Universidad de Besanzón, Francia.

De 1977 a 1980 se graduó de doctor en literatura general (especialidad en poética) en la Universidad de París VIII (Vincennes-Saint-Denis).

Ha publicado los siguientes libros: *Escritos críticos* (1976); *Ejercicios II* (1983); *Seis ensayos sobre poética latinoamericana* (1983); *Estudios sobre literatura, cultura e ideologías* (1983); *Ideas filosóficas, discurso sindical y mitos cotidianos en Santo Domingo* (1984); *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX* (1985); *Antología de la oratoria en Santo Domingo* (1994); *Política de la teoría del lenguaje y la poesía en América Latina en el siglo XX* (1995); *José Martí en la política y el amor* (1995); *Antología del cuento dominicano* (1996, 2000); *La poética de*

Ensayos sobre
lingüística, poética y cultura

Diógenes Céspedes

Ensayos sobre
lingüística, poética y cultura



UNIVERSIDAD APEC

Edición con motivo del 40 aniversario,
Santo Domingo, República Dominicana
2005



UNIVERSIDAD APEC

Título de la obra:

Ensayos sobre lingüística, poética y cultura

Autor:

Diógenes Céspedes

Primera edición:

Septiembre de 2005

Composición, diagramación y diseño de cubierta:

Stanley Gráficas y Asocs.

Impresión:

Editora Búho

ISBN 99934-812-8-9

Impreso en República Dominicana

Printed in Dominican Republic

COMITÉ DIRECTIVO DE LA UNIVERSIDAD APEC UNAPEC

Dr. Luis Heredia Bonetti
Presidente

Lic. Carmen Cristina Álvarez
Vicepresidenta

Lic. Julio Ortega Tous
Tesorero

Lic. Frederic Emam-Zadé
Secretario

Ing. Francisco Hernández
Miembro

Lic. Magali Esteva
Miembro

Lic. Carmen Cristina Álvarez
Miembro

Lic. Opinio Álvarez Betancourt
Presidente de APEC

Dr. Franklin Holguín Haché
Director Ejecutivo de APEC

Lic. Dennis R. Simó
Rector de la UNIVERSIDAD APEC

Lic. Frank D'Oleo
Coordinación editorial

COMITÉ EDITORIAL

Andrés L. Mateo, Guillermo Piña Contreras, Frank D'Oleo, Irene Pérez Guerra, Carlos Sangiovanni, Olga Basora, Lourdes Concepción, Teresa Hidalgo.

ASESORES

Mariano Lebrón Saviñón y Mario Suárez

Dedicatoria

A José Carlos Céspedes Brea, mi hijo y, con él, a la juventud dominicana, este pensamiento de Enrique Rojas: *“La felicidad consiste en tener un proyecto, que se compone de metas como el amor, el trabajo y la cultura; supone la realización más completa de uno mismo, de acuerdo con las posibilidades de nuestra condición; esto es, hacer algo con la propia vida que merezca realmente la pena.*

Una vida sin valores. El hombre light.
Buenos Aires: Booket, 2005, p. 39.



Índice

Presentación del Rector	13
Reconocimiento	15
Introducción	17

SECCIÓN 1 LINGÜÍSTICA

La semiótica no se ocupa de textos literarios	21
Pedro Henríquez Ureña sí leyó a Saussure	25
La prueba definitiva de que Pedro Henríquez Ureña leyó a Saussure	29

SECCIÓN 2 POÉTICA

El riesgo de la poética de Rafael Catalá	35
¿Es Balaguer poeta?	80
Introducción a una antología valorativa de textos literarios dominicanos (1900-1991)	85
El ritmo: ideas y práctica en seis escritores del Caribe e Hispanoamérica	106
El entremés de Cristóbal de Llerena íntegro por primera vez en la prensa	121
La cuentística de Miguel Phipps o la transición entre dos culturas	126
Los héroes de la generación X'	132
La literatura de la generación X	136

La estrategia política del grupo poético del 48	139
Retratos contemporáneos. Henri Meschonnic: la influencia de su poética	149
Retratos contemporáneos. Octavio Paz (1914-98): entre la fe y el conocimiento	156
Las imágenes del haitiano en la literatura dominicana	161
La crítica literaria francesa y su influjo en la República Dominicana	183
Balaguer, ¿padre de la democracia y la poesía?	199
Joaquín Balaguer: el círculo de una vida literaria	203
Juan Bosch: un ensayista de su tiempo	215
Juan Bosch: un escritor para siempre	220
La ética del pensar es práctica individual del sujeto	224
Situación de la crítica literaria dominicana hasta el 2002	231
La poética de Gastón F. Deligne	237
La poética de Federico Bermúdez	255
El valor literario como problema en el discurso filosófico de Juan Francisco Sánchez	265

SECCIÓN 3

MÚSICA POPULAR

(SIN PARTITURAS)

Apuntes sobre la función ideológica del bolero	277
Lectura semántica de algunos boleros	283
El flamenco: música nacional de España (Esquema para un programa radial)	296
Investigación y revalorización del merengue	326
Una joya de disco compacto	332
Brito el grande	335
Brito, la voz	338
Brito: el poema en la canción	342
Brito, romanzas famosas	346
Brito, romanzas famosas, y punto	349

Eduardo Brito en CD	353
Brito, canciones y contexto epocal	355
Tito Cánepa, vivencias de un pintor	359
Juan Luis Guerra y el riesgo de la creatividad	364
Silvio Rodríguez, más allá de la función ideológica	369
El jazz blanco de Kenny Neal	374
Sistemas de signos: dándoles palos a los palos	377
El jazz dominicano: entre la creatividad y la búsqueda de estatus social	381
Filosofía del bolero	385
Miguel Holguín Veras corrige el álbum Cerón-Contín Aybar	395
La bachata: una visión personal	400

SECCIÓN 4

CULTURA

Notas para un comentario sobre lo posmoderno	407
Crítica al racionalismo del posmodernismo	411
La ausencia de la cultura popular en el discurso tradicional sobre la dominicanidad	417
El deporte como cultura (Sosa y McGwire: calidad y competitividad en un mundo de “identidades” cambiantes)	430
¿Existe la nación dominicana?	435

Presentación del Rector

La Universidad APEC, en la conmemoración de su Cuarenta Aniversario, presenta con mucha satisfacción a la sociedad dominicana e internacional, la obra *Ensayos sobre lingüística, poética y cultura*, del prestigioso escritor dominicano Diógenes Céspedes.

La publicación de esta obra, en momentos en que la sociedad sufre una serie de convulsiones y conflictos, tiene un profundo significado educativo. Este significado educativo, explicado al estilo de Jerome Bruner, se orienta al “enriquecimiento de la mente”, que, a nuestro juicio, revaloriza la dimensión humanista de la acción educativa que UNAPEC desea apuntalar, para de esa manera continuar ofreciendo una educación integral.

Ensayos sobre lingüística, poética y cultura dimensiona el enfoque literario y propone un método para ofrecer explicación a aspectos concretos de la poética, a través del análisis de una serie de trabajos de prestigiosos y renombrados lingüistas y poetas, realizando la fecunda producción de autores dominicanos, de la categoría de Pedro Henríquez Ureña, Gastón Fernando Deligne, Federico Bermúdez, Joaquín Balaguer, Juan Bosch.

La obra de Diógenes Céspedes es un aporte sustancial en el marco de la filosofía en que se fundamenta la acción educativa de UNAPEC, encaminada a explicar y comprender desde las aulas, el significado de los principales problemas que confronta la práctica de la escritura en nuestro país.

Este texto es la expresión de la visión humanista del autor y debe ser estudiado como un aporte sustancial y metodológico de la producción espiritual de los dominicanos.

Aspiramos a que esta publicación contribuya a que las universidades nacionales continúen otorgando prioridad al enfoque integral

de la educación superior, en momentos que se privilegian enfoques tecnológicos y de productividad económica.

Es, en este aspecto, donde radica la importancia de esta publicación para UNAPEC; aunque su acción educativa se enfoca primordialmente al área de los negocios, nunca ha descuidado la formación humanista de sus estudiantes.

Finalmente, deseo realzar que esta obra presenta una visión plural del estudio de las manifestaciones culturales, al recoger los aportes de personalidades dominicanas en las áreas de la música, la pintura y el deporte, y que la desafiante indagación que se plantea, en los términos dramáticos de nuestra propia aventura espiritual, deja sobre nuestra conciencia interrogantes tan angustiosas como la siguiente: ¿Existe la nación dominicana?

Dennis R. Simó
Rector

Reconocimiento

El agradecimiento es una virtud que resplandece en el corazón sincero y en el rostro del ser humano y debe hacerse notorio ante la persona o la institución que ha otorgado, sin esperar nada, el favor o servicio, ofrecido o solicitado.

En razón de lo arriba expuesto, patentizo aquí mi agradecimiento, en primer lugar al licenciado Dennis R. Simó, rector de la Universidad APEC, y en segundo lugar al licenciado Jaime Tatem Brache, ex director del Departamento de Ciencias Sociales del alto centro docente, por el auspicio de la publicación del presente libro titulado *Ensayos sobre lingüística, poética y cultura*, el cual ve la luz pública con motivo de la celebración del cuadragésimo aniversario del prestigioso centro docente que tantos frutos a aportado a la educación dominicana.

Esta obra, concebida con la novedad del método que he practicado a lo largo de treinta años de ejercicio de la crítica, no solamente de la que se ocupa de los textos literarios, sino también de la que brega con los signos no lingüísticos de la sociedad, encaja, a través de la búsqueda de la perfección, con los valores y principios que rigen el quehacer académico de la Universidad APEC en lo que se refiere a la eficiencia como actitud de desempeño, a la ética, el liderazgo y la madurez, a la solidaridad, la racionalidad y la disciplina, y, finalmente, a la creatividad y la capacidad de investigación y reflexión.

Esos valores y principios académicos empalman con los objetivos estratégicos de misión y visión de UNAPEC. Por mi parte, el libro los contiene en cuanto a que mis trabajos buscan ayudar a la formación de los especialistas del lenguaje y la literatura. Es decir, que se orientan a formar esos recursos humanos con calidad para el trabajo de maestros del nivel medio o superior. Mis ensayos se encaminan a que tales recursos humanos, en virtud de su calidad analítica y su dominio del lengua-

je, ocupen los primeros lugares en la excelencia del análisis lingüístico, poético y en el arte del pensar.

Esto explica el hecho de que, invariablemente, la exégesis introductoria al método de la poética sea, un poco más, un poco menos, la misma para mis diferentes libros de ensayos acerca de la relación entre lenguaje e historia, sujeto y poema, individuo y Estado.

Cuando vea la llegada de un método nuevo que tenga más rigor y coherencia que el de la poética, me acogeré a este y diré: ¡Paso a la calidad!

Introducción

Los ensayos que leerán contenidos en esta obra parten del método de la poética como un camino nuevo del análisis de los textos literarios y los signos semióticos de la sociedad. Estos últimos no usan el lenguaje: verbigracia, la música, la pintura, las señales del tránsito, los sistemas de comunicación de los ciegos, los marineros, el telégrafo, los códigos que usan los animales para comunicarse. Es redundante, entonces, decir lenguaje humano. Como metafórico es decir lenguaje de las abejas, de las flores, de los animales, del poder o poder del lenguaje, de las aves, de las ballenas.

Mis trabajos analíticos, tanto literarios como semióticos, parten de la teoría del signo y el lenguaje como radicalmente arbitrarios y radicalmente históricos. Esta teoría fue enunciada por Ferdinand de Saussure y la misma se encuentra en la edición crítica del *Curso de lingüística general* a cargo de Rudolf Engler¹ y reformulada por Henri Meschonnic, apoyado este último en Guillermo de Humboldt y Émile Benveniste.

Al seguir esta línea de análisis, mis ensayos están marcados por este método, el cual plantea una relación indisoluble entre los conceptos –sus conceptos– de lenguaje e historia, sujeto y poema, individuo y Estado, lo social y la traducción. Los lazos entre cada uno de estos conceptos están validados por la teoría que los explica y no encuentran otra razón de ser sino en la práctica analítica de textos, discursos y signos semióticos.

La estrategia de lectura se orienta a descubrir las tensiones y contradicciones, así como las coherencias internas que enlazan las obras a los sujetos –sean escritores, críticos, poetas o artistas–.

1 Wiesbaden: Otto Harrasowitz, 1968, 1974.

Cada uno de los ensayos que figuran en esta publicación han sido corregidos y en la mayoría de los casos, se ha suprimido en vez de agregar. El material inédito no tiene, por supuesto, indicación de publicación.

Sección 1

LINGÜÍSTICA

La semiótica no se ocupa de textos literarios

(A propósito del libro de Daisy Cocco de Filippis, *Estudios semióticos de poesía dominicana*)¹

A pesar de que existe una semiótica que se autocalifica de “poética” o de “literaria” y de que continúe produciendo, por todas partes, análisis de textos literarios, su campo de aplicación y su dominio de validez son y serán siempre los sistemas de comunicación no lingüísticos.

¿De dónde le viene entonces esa pretensión de abarcar lo literario? De su carácter de ciencia universal, el cual es el sueño de los semióticos. En esa creencia reproducen todavía, por interés o por ignorancia, la confusión de Saussure entre lingüística y semiología, con lo cual “*they Pierced Saussure*”. Y no se trata de un simple juego de palabras, porque aún en el error, Saussure le gana, con lo radicalmente arbitrario del signo, la partida a Pierce.

Ganancia que permite a Barthes y a Benveniste sacar definitivamente a la lingüística de la dependencia de la semiología, y a Meschonnic eliminarla radicalmente del dominio de lo poético, a pesar de Greimas, Kristeva, Barthes y todos los miembros de la Asociación Internacional de Semiótica.

Pero el *ave fénix* que es la semiótica, renace con nuevos bríos en las más remotas regiones. Su formalización extremista, en unos casos, y su aparatosidad conceptual helenizante, en otros, intimidan a quienes no desean excluirse de la modernización tecnológica. Sin embargo, la semiótica, con su primado de la lengua y del signo, está condenada a una circularidad analítica en cuanto concierne a lo poético: a hablar del con-

1 Santo Domingo: Editora Taller, 1984, 174pp.

tenido de la obra o a habar del significado de la forma de la obra. Que es quedarse siempre en el primado del significado. Analizar o interpretar signos.

Y la obra no se reduce al significado. Ni al significado de la forma. Con esta estrechez, toda semiótica literaria o poética elimina de su objetivo de lectura el discurso, el ritmo y el sujeto.

Dentro de esa estrategia se inscribe el libro de Cocco de Filippis al interpretar algunos poemas de poetas pertenecientes a tres movimientos literarios dominicanos: postumismo, independientes y sorprendidos. Aun si el discurso se presenta ingenuamente como una novedad en nuestra cultura: "El enfoque semiótico que mantenemos brota de la necesidad de ofrecer una metodología hasta ahora desconocida en las letras dominicanas." (p. 11)

No hay, por otra parte, ninguna marginación, en nuestro país, de las teorías poéticas contemporáneas, como sugiere la autora. ¿De cuál metodología se trata? De la semiótica estructural o estilística estructuralista de Michael Riffaterre. Los apoyos en Jakobson agravan la situación, sobre todo cuando la autora se suscribe, sin crítica, a Leo Spitzer: "La palabra poética ha sido definida como un desvío de la norma lingüística común." (p. 14)

Con esa adscripción, el análisis poético de Cocco de Filippis está condenado al esquematismo de la gramática, la sintaxis y la morfología. Al igual que la deshistoricización de la poesía en la cual incurre su maestro: "Para Michael Riffaterre el lenguaje poético es un desvío del uso común lingüístico ya que no tiene un carácter referencial". (p. 15)

Para el estudio del ritmo en el poema es tremendamente molesto ese dualismo separador del lenguaje poético y del lenguaje común. En el poema, signo y objeto son una relación, un asunto de sentido, contexto y memoria en el discurso. El lenguaje poético no es referencial, pero es *semi*-referencial, y por ahí no pierde el lazo con lo social. El signo no es ni ausencia ni identidad con relación al objeto.

El dualismo lenguaje poético/lenguaje común separa lengua y discurso y coloca el sentido en la lengua. Es responsable del dualismo que opera el método de la autora entre denotación y connotación. De ahí que ella hable de primera y segunda lecturas de un poema, de "estilos opuestos, uno figurado y perifrástico y el otro sencillo y literal" (p.

19) Y también de la oposición entre poema y prosa: “Un poema en prosa se diferencia del verso en que tiene una matriz que funciona de dos maneras: generador de significación y generador de una constante forma particular.” (*Ibid.*)

Para este método semiótico, el sentido del poema es un juridismo de la verdad opuesta al error. De ahí el rol de la hermenéutica en Riffaterre y el viraje de la autora hacia el voluntarismo y la programación de la escritura que cree detectar en el “autor”. Según su pretensión, ese método es un taumaturgo, pero el mismo no nos revela sino la evidencia: “...este análisis semiótico le demuestra al lector que la poesía es un artefacto hecho de palabras detrás del cual se encuentran más palabras.” (*Ibid.*) En fin, la poesía se ve reducida a un sentido oculto y misterioso y a la famosa fenomenología del “querer decir”: el poeta siempre dice más, o dice menos, de lo que quiso decir en el texto.

Pero el método es un iluminador. Este “lleva al lector a la conclusión de que, según la autora, los creadores de la poesía dominicana que analizará “están conscientes de este juego, [de] las reglas que lo rigen y el modo de lograrlo.” (p. 20)

Esta semiótica de Cocco de Filippis alía el sociologismo con lo poético. No es extraño, pues como estilística del contenido puede operar una lectura política directa sobre el poema, subordinando la poesía a la historia y al Estado: “Nuestro estudio comienza con la poesía postumista puesto que marca el nacimiento de una poesía nacional dominicana.” (*Ibid.*) Semiótica que al ser estilística y estética va a buscar la esencia a través de la búsqueda del origen. Esa es la identidad. El mito de ese análisis. El historicismo poético en función de la ideología del origen: el postumismo es “nacimiento del signo”, los independientes “deseo de individualidad” o “adolescencia del signo” y finalmente los sorprendidos, madurez o “plenitud del signo”. (*Ibid.*) Alianza de la biología y la literatura.

Pero en ese primado del significado sobre los significantes del poema, no todo es desecho. La autora logra, con habilidad, leer los contenidos de los poemas que analiza conforme a la connotación. Es decir, que un poema, en el caso ejemplar de Moreno Jimenes, Fernández Spencer, Mieses Burgos y Manuel del Cabral, remite a una escritura anterior de otro poema, ya sea del autor considerado o de otro poeta.

La lectura que Cocco de Filippis hace a ese tenor refiere siempre a una reflexión del poema considerado ("Vía crucis", "La niña Pola", "Rosa de luz", etc.) acerca del poema mismo o de la poesía y, a veces, por qué no, sobre la literatura.

En esa vía, la autora logra concitar, siempre dentro del primado del contenido, cierta pluralidad de los textos confrontados, los cuales son leídos, muchas veces, en forma trivial y lineal por los sujetos de nuestra cultura. Pero el trabajo no es sistemático. El método mismo lo impide. Como en el caso de "Canto triste a la patria bienamada", de Incháustegui Cabral. La lectura de contenido es un ejercicio circular que bien pronto hastía. Como los esquematismos que reducen los poemas analizados a un "o". Ley de la identidad entre significado y autor.

Si el método de Riffaterre no ha encontrado terreno propicio en nuestra cultura se ha debido a que otros discursos, con mayor racionalidad, han hecho ya el trabajo en contra de los estructuralismos, sean estos semióticos o estilísticos. Lo que Cocco de Filippis nos quiere hacer pasar por novedad o "modernidad" es lo más antiguo que se puede imaginar. Sólo los términos son de hoy. El contenido, la estrategia, la política y la ideología ya están en Platón y Aristóteles.

Publicado en Santo Domingo, en la revista *Cuadernos de Poética*, año II, n° 4, 1984, p. 62-65, con el seudónimo de J. Perdomo Heredia.

Pedro Henríquez Ureña sí leyó a Saussure¹

En el capítulo 2 de mi tesis doctoral defendida en 1980 en la Universidad de París VIII me interrogaba acerca de si nuestro Pedro Henríquez Ureña había leído el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure, libro publicado simultáneamente en Lausana y París, editor Payot, en 1916, el cual marcó para siempre el rumbo de esta disciplina que estudia científicamente no solamente el lenguaje, sino también, y sobre todo, las lenguas como su objeto concreto.

En la referida tesis, publicada luego en forma resumida bajo el título de *Seis ensayos sobre poética latinoamericana* (Santo Domingo: Editora Taller, 1983), planteaba yo lo siguiente: “Aunque suponemos que PHU leyó, a raíz de su estancia madrileña de 1917 y 1919, el *Curso de lingüística general* de F. de Saussure, ahora mismo no disponemos de ningún dato concreto que confirme semejante suposición. Dudamos mucho, aunque la hipótesis no es desechable sin prueba, que leyera el *Curso* durante su estancia de estudiante y de asistente de la Universidad de Minnesota. Período que se sitúa entre septiembre de 1916 y mitad del año 1919. Lo más probable es que lo leyera en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, donde trabajó en estrecha colaboración con Alfonso Reyes, Ramón Menéndez Pidal y los demás directivos de dicho centro de investigaciones filológicas. Otra hipótesis sería que se procurara la primera edición del *Curso* a su paso por París en 1917.” (p. 42)

A este ejercicio intelectual se le llama conjetura. Es lícito hacerlo cuando falta la prueba documental, o si existe no ha sido hallada, y uno huele en el aire que, por ejemplo, en el artículo de PHU titulado “El lenguaje”, de 1932, el nombre de Saussure está debajo de las palabras, aunque el maestro no ofrece una sola cita ni le men-

1 Publicado en el periódico dominicano *Hoy* el miércoles 4 de junio de 2003, p. 12.

ciona por su nombre en el cuerpo de su trabajo. Es siempre desde fuera que PHU cita a Saussure (en el referido artículo sobre el lenguaje, *Obras completas*, edición de la UNPHU, tomo VI, 1979, pp. 131-130.)

En el mencionado capítulo aporoto otras referencias a la lectura de Saussure por parte de PHU, incluido el testimonio de Ernesto Sábato, el cual afirmó que desde 1944 se comenzó a traducir y a estudiar a Saussure en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. En el capítulo de la referida tesis, también doy como conjetura que detrás de la traducción del *Curso de lingüística general*, de Saussure, hecha por Amado Alonso para la Editorial Losada, estuvo de lleno la mano de PHU. Urge hacer una historia de cómo se hizo esta traducción. Lo que no ha podido establecerse todavía es si la traducción la hizo Alonso porque PHU le encomendó ese trabajo en razón de algún impedimento como el que por ser extranjero no pudo dirigir el Instituto —y Alonso, sí— o por exceso de trabajo para ganar la subsistencia (cargarse de docencia, de prólogos para editoras o el trabajo en Losada).

Esta traducción —lo he sostenido— se adelantó catorce años en nuestro continente americano a la realizada en los Estados Unidos por Rulon S. Welles en 1959; incluso hubo una segunda edición en 1955 de la traducción de Alonso y hasta ahora Losada no ha detenido las reimpresiones.

Sin embargo, lo que deseo comunicar ahora es la ratificación de la conjetura de mi tesis de 1980. En efecto, aunque no aparece ninguna cita de Saussure en el cuerpo del texto del artículo “Breves nociones de filología”, escrito por PHU y publica en la revista *Pan-filia*², en la bibliografía que el maestro aporta sí aparece el *Curso de lingüística general*, de Saussure, en su primera edición de 1916.

Esto prueba que PHU se procuró la primera edición del *Curso* antes de 1923 y antes de esa fecha sólo existe el viaje a París de paso para Madrid a reunirse con Reyes y los amigos nuevos del Centro de Estudios Históricos. Y en París se entrevistó con su compatriota Lucas T. Gibbes, responsable de la publicación en 1910 de *Horas de estudio*.

2 Santo Domingo, año I, número 3, del 15 de agosto de 1923.

Gibbes, hostosiano graduado en la primera investidura de maestros normales, emigró a París para no morir de asfixia moral bajo el liliismo, como su maestro. Hizo grandes obras a favor de la cultura y las letras dominicanas y nunca perdió el contacto con los compatriotas suyos que fueron a estudiar a París o se encontraron allí en alguna misión oficial. El aporte de Gibbes debe ser estudiado aparte.

Por ahora, volvamos con PHU. No sólo cita él en este breve artículo a Saussure, sino también a tres grandes lingüistas que marcarían hasta los años en que estudié en Francia —1969-1972 y 1977-1980— el curso de la lingüística moderna. Me refiero a Edward Sapir y su libro *Language*, Nueva York: 1922; a Otto Jespersen y su *Language: its Nature, Development and Origin*, Londres: 1922, y a Jules Vendryès y su *Le langage: introduction linguistique à l'histoire*, París: 1922.

Repárese que he puesto a propósito las ciudades y los años de publicación de esos tres libros claves de la lingüística moderna para que se vea que los mismos contienen el dato y la impronta del comprador. El artículo de *Panfília*, proporcionado amablemente por Alejandro Paulino, tiene una foto de época de PHU, poco conocida. No entro en el análisis del estudio del artículo de PHU —materia para otro trabajo—, sino que llamo a la atención acerca del dato siguiente: los cuatro idiomas claves donde se fragua la nueva lingüística científica inaugurada por Saussure son aquellos que PHU domina para la realización de su labor filológica, literaria y lingüística: el español, el inglés, el francés y el alemán. Dominaba, por supuesto, otros idiomas, como lo documentan las cartas del *Epistolario de la familia Henríquez Ureña*³. Dos filósofos clásicos alemanes aparecen en la bibliografía de PHU: Delbrück y Hermann Paul, y el no menos conocido Michel Bréal, con su *Éssai de sémantique*, 5ª edición, París, 1911. Los dos textos de los alemanes están citados en el idioma de los autores.

¿No les parece importante que se confirme que el nombre de Saussure quedó registrado en la cultura dominicana desde 1923 y en

3 Santo Domingo: Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, 2ª ed. aumentada, 2 tomos, 1996. La primera edición, en un tomo, vio la luz en 1994.

Buenos Aires desde 1930 y 1945 por obra de ese portento llamado Pedro Henríquez Ureña? Y todavía seguimos desconociéndole... y a veces regateándole sus méritos, fruto de esa mezquindad intelectual inaugurada por Juan Isidro Jimenes Grullón y continuada por sus acólitos o por gente descreída, sin valores y que no le profesa lealtad a nada ni a nadie.

La prueba definitiva de que Pedro Henríquez Ureña leyó a Saussure¹

La lectura de la tesis doctoral de Juan Francisco Sánchez titulada *La verdad en el arte*, defendida en 1952 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santo Domingo (UASD), me volvió a picar el gusanillo de la curiosidad en torno a mi hipótesis de toda la vida acerca de que PHU leyó a Saussure y fue el alma inspiradora de la traducción del *Curso de lingüística general* hecho por Amado Alonso para la Editorial Losada de Buenos Aires en 1945, catorce años antes de la versión norteamericana de 1959 de Rulon S. Welles.

Así lo escribí en el artículo que sobre este tema publiqué en *Hoy* el 4 de junio de 2003 en la página 12.

En la ponencia sobre la verdad del arte en Juan Francisco Sánchez, presentada en la Semana que le consagró la Escuela de Filosofía de la UASD, planteaba al auditorio que debía aclararse el paradero, hasta dar con él, del posible ejemplar del *Curso* usado por nuestro filósofo, el cual figura en la bibliografía de su tesis doctoral.

En el cuerpo de la tesis no aparece una sola referencia o cita del *Curso* ni del nombre de Saussure, por lo cual la ficha bibliográfica puesta por Sánchez se convierte en un *biscuit*. Y aunque *biscuit* al fin, tal cita me sirvió de acicate para seguir investigando. Incluso llamé a familiares de Sánchez —Jeannette Miller, Angélica y Quisqueya Sánchez— para indagar dónde estaba la biblioteca del filósofo, y quién la poseía, a fin de rastrear el famoso libro de Saussure. Pero ninguna sabía nada al respecto.

Gracias a la edición realizada por Orlando Inoa para la Comisión Permanente de la Feria del Libro 2003 disponemos de los papeles de

1 Publicado en el periódico dominicano *Hoy* el miércoles 2 de julio de 2003, p. 14.

PHU, tanto los publicados en la *Revista de Educación* como los inéditos a su paso por la Superintendencia General de Enseñanza de 1931 a 1933. Esta obra me permitió resolver definitivamente —con los datos a mano— el misterio en torno a mi hipótesis de que nuestro insigne humanista había leído a Saussure desde que compró, quizá en su primer viaje 1917 a París, o en 1919, en camino a Madrid, el ejemplar de la edición de 1916. También pudo haberlo comprado por correo o pedirlo a través de un librero.

Pero PHU no sólo leyó a Saussure, sino que fue el primer dominicano en introducir los estudios científicos de la lingüística moderna en el país. En efecto, en el “Curso sobre ciencia del Lenguaje y filología española” dictado en Santo Domingo por PHU en febrero de 1933, lunes y jueves de 5 a 6 de la tarde, el segundo libro recomendado a los alumnos después del de Jules Vendryès fue el *Curso de lingüística general* de Saussure en sus capítulos I a V (véase a Orlando Inoa, *Pedro Henríquez Ureña en Santo Domingo*, Ediciones Ferilibros, 2003, pp. 294-97.)

Y PHU recomienda determinadas partes de la versión francesa, puesto que todavía no existía traducción española del *Curso*: «F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, especialmente los capítulos I a V de la Introducción, la sección Principios generales y los capítulos iniciales de las secciones Lingüística sincrónica y Lingüística diacrónica...» (p. 294) Y más adelante (p. 295) insiste con los alumnos en otros temas del *Curso* que deben estudiar: «F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, secciones Lingüística geográfica y Cuestiones de lingüística retrospectiva.»

Si nos atenemos a la bibliografía del curso y si los alumnos leyeron y estudiaron bien dicha bibliografía, es casi seguro que salieron bien preparados pues el volumen de conocimientos asimilados en tan corto tiempo les colocaba por lo menos en el nivel de licenciatura, sino en el de maestría, en lingüística. Veamos sólo algunos títulos de los autores recomendados: Charles Bally, *Le langage et la vie*; Antoine Meillet; Pedro Henríquez Ureña, “El lenguaje, apuntes para un manual”, en colaboración con Amado Alonso, en la revista *Humanidades*, de la Plata, 1930; Amado Alonso, en la misma revista, el artículo de 1930 sobre la lingüística de nuestro diminutivo; del mismo autor, “Lingüística espiritualista”, en la revista *Síntesis*, tomo III, publicada en Buenos Aires;

Tomás Navarro Tomás, su famoso *Manual de pronunciación española*; Ramón Menéndez Pidal, *Orígenes del español*; R. Lenz, *La oración y sus partes*; otra vez Meillet y su libro de estudio comparado de las lenguas indoeuropeas; R. Meringer, *Lingüística indoeuropea*, Vendryès, dos libros publicados hasta ese momento; F. Stolz, y su *Historia de la lengua latina*; C. H. Grandgent, latín vulgar; E. Burciez, y sus *Elementos de lingüística románica*; W. Meyer-Lubke, su libro de lingüística románica; F. Hansen, Menéndez Pidal, Vicente García de Diego, las obras gramaticales de cada uno y, finalmente, Rufino José Cuervo, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*.

¿Qué ocurrió después con los estudios científicos de la lingüística en el país? A raíz de la partida de PHU en 1933 hasta 1973 hubo un vacío que nadie llenó y aunque la Facultad de Filosofía y Letras siguió funcionando, el resultado de las investigaciones basadas en la lingüística de Saussure fue nulo, a juzgar por los libros sobre estudios del español dominicano.

Es a partir de noviembre de 1973 cuando, acabados de llegar al país en octubre de 1972, graduados de lingüística y estudios literarios basados en esta disciplina, el suscrito y Rafael Mejía Constanzo ofrecen un curso-taller acerca de la lingüística y el análisis de textos basado en Saussure. A partir de ahí, ya para 1974, ingresamos como profesores en el Departamento, hoy Escuela, de Letras y comenzamos a librar una batalla contra el empirismo lingüístico y literario reinantes, no sólo en la UASD, sino en las demás universidades. Hacia el final de los años 70 se introdujo la materia de lingüística general en el Departamento.

Hasta el día de hoy esta perspectiva ha ido en aumento, pero el bajo nivel cultural del estudiantado ha sido el responsable de la decadencia de los estudios lingüísticos y de la analítica literaria apoyada en los conceptos saussurianos de sistema, arbitrario del signo, valor y funcionamiento, los únicos cuatro conceptos de Saussure que todavía permanecen en pie, pero a los cuales se les han agregado las aportaciones de Émile Benveniste y Henri Meschonnic en torno al concepto de ritmo.

Creo con firmeza que no ha quedado duda acerca de la dilucidación de este enigma y que a partir de ahora se le suma a PHU otro aporte de valor inequívoco para la cultura dominicana e hispanoameri-

cana al haber introducido no solamente la lingüística saussuriana en nuestro continente, sino el haberla enseñado y el haber propiciado la traducción del *Curso*, hecho sucedido en Buenos Aires, Editorial Losada, en 1945.

Al marcharse definitivamente del país en 1933, PHU —otra grandeza suya— regaló a la Universidad de Santo Domingo los libros que trajo al país para su apostolado. Existe la lista en la misma Universidad, hoy autónoma, pero los libros, salvo que me demuestren lo contrario, desaparecieron. Como son libros de valor, nadie echa al safacón lo que tiene valor. ¿Quién los tiene? ¿Está, entre ellos, el *Cours de linguistique générale*, de Saussure, con el cual impartió su curso sobre ciencia del lenguaje y filología española? Tratándose de la edición de 1916, estamos en presencia de un tesoro bibliográfico. ¿Se lo llevó PHU a París y de ahí a Buenos Aires? ¿Fue su ejemplar el que sirvió para hacer la traducción de Losada? ¿Cómo se las arreglaron tantos alumnos para tener acceso a dicho libro si en esa época no había fotocopadoras? Es cierto que la elite criolla de la capital no tenía problemas con los idiomas, pues casi todos sus miembros —hombres y mujeres— dominaban el francés, algo que no ocurre hoy con la elite surgida después de la muerte de Trujillo, la cual es poseedora de una incultura humanística que manda madre. Si además de acumular riquezas, nuestra elite dirigente poseyera una cultura de las humanidades, como quería PHU, fuéramos una potencia en el Caribe y en Hispanoamérica.

Sección 2

POÉTICA

El riesgo de la poética de Rafael Catalá¹

1. Apuesta teórica

En su último libro titulado *Cienciapoesía*², Rafael Catalá arriesga una teoría poética contradictoria y, a la vez, una práctica basada en la misma teoría enunciada en la obra en cuestión. Me parece que ambas deben ser sometidas, como discurso abierto a lo social, a la prueba de la crítica a fin de mostrar la historicidad que las subtiende. En consecuencia, nuestro discurso es uno más dentro de todos los que quizá se produzcan en torno a esta obra.

En mi opinión, la proposición teórica fundamental del libro de Catalá presenta un grado de dialectización que corre el riesgo de anular o, por lo menos, de volver ineficaz las demás proposiciones que van a entrar en una relación de tensión con ella: “En la literatura un modelo teórico no puede, ni necesita, ser verificado como en las ciencias.” (p. 13).

Luego de esta hipótesis, ¿no resulta contradictoria toda posibilidad de aliar ciencia y poesía? El poema, al ser actividad del lenguaje de un sujeto, se orienta a la contradicción indefinida del sentido. Esa especificidad es la que elimina de su discursividad toda noción de verdad o de falsedad. Ni ilusión ni mentira, ni tampoco reflejo o representación de la realidad o del lenguaje mismo. Mucho menos de la subjetividad

1 Ponencia presentada en la conferencia Fuera de Cuba/Outside Cuba, organizada por la Universidad de Rutgers, en el mes de octubre de 1987.

2 Prisma Books, Mineapolis, Minnesota, 1986. Las citas y referencias remiten a esta obra y sólo daremos el número de la página. Cualquier otra referencia bibliográfica será precisada en el lugar oportuno.

del autor o de otros personajes de la realidad, vivos o muertos, que encarnarían en la obra. Pero a pesar de esta definición negativa de lo que es el poema y de la proposición de Catalá, la escritura poética, como actividad del sujeto, mantiene una relación con la ciencia, por ser esta una práctica social como las demás. Entonces, ¿de qué tipo es esa relación? No puede ser sino de transformación, pues toda escritura transforma la escritura anterior, la literatura y las ideologías de una época. A través de ese trabajo, la escritura contiene o crea su propia ideología, la cual es precisamente la de transformar las ideologías de los discursos epocales.

Además, en el orden discursivo, una teoría poética mantiene una relación con la ciencia. Por ejemplo, en nuestra modernidad, la poética es inseparable de la lingüística, al ser esta una ciencia con un objeto de estudio concreto: la lengua. Allí se verifica, experimentalmente, toda hipótesis. A probar o disprobar. Pero esa relación no es de anexión o imperialismo. Ni la lingüística puede ser un auxiliar ni una ciencia aplicada al poema ni la poética puede prescindir de la lingüística, dado el hecho trivial de que el poema se hace con los signos de la lengua, aunque no se reduce a estos. Inmanentismo que no podría dar cuenta de todo lo que es extralingüístico en una obra-valor.

Entonces, me parece que la apuesta de la proposición enunciada por Catalá corre un gran riesgo. El de perder o ganar. La coherencia, el rigor y el sistema teórico y su historicidad por un lado y la ineficacia, parcial o total, por el otro.

La unidad de la ciencia y la poesía ha sido la gran tentación de Occidente. Platón la postuló en sus escritos anteriores al encuentro con Sócrates. Luego hizo de la filosofía un discurso logocéntrico. Hasta el día de hoy, con todos sus seguidores. En el fragmento citado donde Catalá implicó lo único e irrepetible del poema, la proposición es altamente política, pero la definición misma de ciencia y poesía rehace, a mi ver, el mismo sueño de Occidente: "La ciencia y poesía es una visión integrada de la realidad en la cual las ciencias, junto con las humanidades, toman parte activa en el quehacer poético." (*Ibid.*) La noción misma de integrar implica la existencia de una unidad formada por las partes: las ciencias y las humanidades. Es el famoso problema de la interdisciplinariedad en el cual se han desgastado tantos cerebros. No se trata,

pues, de relación, sino de integración. En la cual, sin definición de especificidades ni de teorías del lenguaje, el poema y la poesía corren el riesgo de ser absorbidos por aquellos discursos que no tienen necesidad de hacer lo que proponen en cuanto a construir su propia epistemología.

De seguro, en ese discurso de Catalá, inconsciente, la poesía saldrá perdiendo. Una sola frase lo anuncia: “la literatura, como las ciencias y las otras humanidades, es un subsistema del sistema sociocultural. “(*Ibid.*) La sociedad y la cultura son la totalidad del sistema. Las prácticas científica, poética y humanística no son más que partes de ese sistema. ¿Lo es el poema? No, pues él es, como sistema, un contrasistema y no puede ser asimilado a una relación de identidad o de dependencia de lo social o la historia.

Se rehace por ahí el reflejo, sea sthandaliano o sociológico (marxista o no.) Lo que no quiere decir que el poema no tenga una relación con lo social, lo histórico y lo cultural. Decir relación no es decir anexión, dependencia, mimesis, sino transformación.

En la cienciapoesía de Catalá lo que me parece problemático es la alianza entre marxismo y teología de la liberación. Ese es un problema teórico-político interesantísimo, ¿pero tiene que ver algo con el poema? Ambos son discursos, ideología por lo tanto. Pero el poema no es ideología, aunque como actividad discursiva de un sujeto contenga ideología. El problema es que el texto es más valor que ideología. ¿Y cuál es la teoría del lenguaje, del poema y del sujeto que nos presentan esas dos teorizaciones modernas, es decir, el marxismo y la teología de la liberación? Creo que es capital responder, desde la cienciapoesía, a esa pregunta.

Si no hubiera implícita una subordinación de lo poético a lo directamente social y político del marxismo no encontraríamos una metaforización de la terminología de Max: “Se escriben una serie de poemas, y poco a poco, cuando miramos en retrospecto, vislumbramos los diferentes elementos de la infraestructura donde monta el edificio. (*Ibid.*) Sea teoría o práctica poética, pues ambas están en relación dialéctica, por ser prácticas de un sujeto en y por el lenguaje, la cienciapoesía se plantea como conciliación: “una síntesis de dos sistemas supuestamente antagónicos: las humanidades y las ciencias, la teoría y

la creación, la razón y la vida —como diría Unamuno—.” (pp. 13-14) Sin embargo, una cosa es la teoría y otra es la práctica de la escritura. No se las puede colocar en el mismo plano. Aunque el poema no se hace sin teoría de la escritura. Del lenguaje, pues. El poema es trabajado por una teoría implícita o explícita del lenguaje, del poema mismo. Catalá lo expresa claramente: “La teoría no excluye a la creación poética o viceversa.” (p.13) Pero no podemos seguir a Catalá cuando funde y homologa ciencias y humanidades para poder relacionar su discurso a través de la equiparación deductiva siguiente: si las ciencias y las humanidades, como sistema sociocultural, son expresión del conocimiento de dicho sistema, la poesía, como subsistema de ese sistema, no puede ser sino conocimiento. Pero concebida como expresión del conocimiento del mundo y de la vida, al igual que las ciencias y las humanidades vistas como productos del sistema sociocultural. De inferencia en inferencia se llega también a concebir la poesía o el poema como producto. ¿Lo son? Habrá lugar de discutir esto más adelante. Por ahora, me centraré en esa noción de la poesía o del poema como conocimiento. Catalá se plantea el problema de cómo es posible que ciencias y humanidades, si tienen la misma finalidad, puedan ser percibidas como objetos de conocimientos antagónicos. Nadie discute que las ciencias y las humanidades sean discursos teóricos que tienen por finalidad orientada el conocimiento del objeto que se proponen como estudio. Una epistemología de cada discurso científico o humanístico, que no ha sido hecha hasta ahora en mi opinión, debe construir la especificidad de ese conocimiento. ¿Hay en los discursos científicos y humanísticos posibilidad de verificar experimentalmente la hipótesis a través de los experimentos en laboratorio? ¿Pero existe la misma posibilidad en humanidades?

Solamente si se considera a la lingüística como una ciencia —con su objeto de estudio que es el conocimiento de una lengua particular— se puede comprobar o disprobar en laboratorio algunos aspectos lingüísticos: fonéticos, fonológicos. Pero habrá que especificar, epistemológicamente, qué se entiende por ciencias humanas o humanidades con relación a las llamadas ciencias físicas o naturales. ¿Cuál podría ser el objeto de conocimiento del arte y la literatura si con un cuadro, una escultura, una obra musical y un poema no se puede experimentar nada en laboratorio? ¿Y qué sucede, en ese mismo plano de las “ciencias

humanas” con la sociología, la sicología, el psicoanálisis, la pedagogía y la historia, para no citar sino las disciplinas o prácticas más conflictivas desde ese punto de vista? De esas disciplinas solamente se puede analizar discursos. Sólo tenemos discursos. Y de los discursos, sentidos que nos hablan de acciones y de pensamientos de los sujetos. ¿Y qué se puede experimentar con los sentidos de un poema, con la significación de una obra de arte?

En las ciencias físicas o naturales el experimento tiene que ver con la verdad o la falsedad de las hipótesis y proposiciones, si están bien formados o no; invalidar o no una teoría a través de su comprobación experimental. Pero en arte y en poesía, ¿qué verdad o falsedad invalidar o comprobar si lo que tenemos por delante es la indefinición del sentido y la significación? Además, en ciencias físicas o naturales el problema de la verdad o falsedad de una teoría puesta a prueba en laboratorio es puramente cultural, de época y relativa por lo demás, y no tiene que ver con la idea que nos hacemos de la verdad o la mentira en la vida cotidiana. La mesa que te muestro es verdadera y el fuego del cual te digo que tengas cuidado, quema de verdad. ¿Cuál es, pues, la insistencia o la impaciencia de un discurso por demostrar la verdad, que es verdadero? ¿O que los otros son la mentira, la falsedad? ¿Cuál es la estrategia de un discurso que se plantea explícitamente que el arte y el poema son conocimiento? ¿O que uno lo plantea implícitamente?

Sin embargo, me vuelve a latir aquí todo el relativismo de la hipótesis inicial de Catalá en el sentido de que en literatura un “modelo teórico no puede, ni necesita, ser verificado como en las ciencias”. Admito, de sopetón, que la teoría del poema o la poética es un conocimiento. Como discurso teórico es un conocimiento. Es práctica discursiva de un sujeto. ¿Pero es el poema conocimiento? Lo que ha faltado, en Catalá, es la construcción de la especificidad de lo que entiende por conocimiento cuando se refiere a la literatura, a la poesía y muy particularmente al poema. Creo que Catalá logra a medias diferenciar la teoría: “Un paradigma teórico surge como algo inconsciente que exige ser articulado.” (p.13) No solamente es inconsciente, sino que en la especificidad de lo teórico tiene un peso mayor dentro de esa unidad dialéctica. Si no es así, se va de tumbo en tumbo, de intuición en intuición o por adivinación. Se instala el empirismo subjetivista. Sin embargo, en la

práctica de la escritura que se concretiza en el poema, la actividad del inconsciente tiene un peso mayor que lo consciente dentro de dicha unidad dialéctica. En un discurso o en otro, el término dominante de la unidad dialéctica no anula al término dominado.

Admitamos, también, de sopetón, que el poema es conocimiento. ¿De qué tipo? Muy específico, porque aun con el conocimiento de la forma-sentido de que está hecho el poema, no podemos hacer nada, y ese conocimiento no nos sirve de nada. Quizá para no hacer un poema similar. El poema es único e irrepetible, su ritmo es particular a un sujeto. Como escritura, el poema transforma la escritura anterior y las ideologías de una época, de una sociedad, y transforma al lector. Pero el saber eso (y no lo podemos conocer si no conocemos la teoría y la práctica de esa escritura) no nos sirve para nada. El poema no es un instrumento o un utensilio del cual uno se sirve para algún fin práctico. Sin embargo, el poema que logra transformar la escritura y las ideologías epocales, sigue funcionando en lo transocial y en lo transhistórico. Conocer esto, aparte de que nos revela que no podemos hacer lo mismo que ese poema hizo, nos aporta lo que se llamaría el placer poético. Este no tiene nada que ver con el “placer estético” del cual habla la teoría literaria que se funda en la metafísica del signo.

El estar alerta al conocimiento teórico puede diferir del estar alerta al conocimiento de la forma sentido-sentido del poema. Me parece que el discurso de Catalá se queda en la primera formulación y muestra su razón: “Un paradigma es por lo tanto el producto de una praxis sobre la cual se reflexiona.” (p.13) Sin embargo, cuando reflexiona sobre la teoría y práctica del poema (distintas una de otra, aunque la última no se hace sin la primera, pero no se confunde con esta), ambas quedan fundidas y la poesía se queda en reflejo de la realidad exterior, no en su transformación: “Ambos son elementos complementarios y necesarios de una manera de ver el mundo.” (p.13.) La proposición que sigue a esta frase es histórica en la medida en que Catalá hace de la escritura un materialismo, sin importar los idealismos que pueda contener un discurso u otro: “Uno de estos elementos [la teoría o la creación, DC] puede funcionar en el ámbito inconsciente, lo que no hace su materialidad menos tangible. “(p.13)

A mi ver, a partir de estas consideraciones, Catalá desarrollará su discurso acerca de la *cienciapoesía*, al recurrir, para su época, a diferentes pensadores que han tratado de hacer una alianza entre ciencias y humanidades. La noción de conocimiento tanto para un discurso como para el otro le es, pues, indispensable. El paradigma clave del discurso teórico de Catalá es José Martí: “La praxis teórica martiana apunta hacia la síntesis de ambos sistemas. De aquí enraiza la *cienciapoesía*, pues fue Martí quien me guió cuando comencé a plantear problemas que dieron lugar a la creación de este género poético”. (p.15)

¿Puede uno decir, en un discurso teórico construido *a priori*, que crea un nuevo género poético o literario? Me parece que la afirmación de Catalá no es justa, pues entonces su discurso receta, como las antiguas preceptivas. Pienso más bien que es un poema nuevo, entendido como escritura que transforma una escritura anterior y las ideologías de un sistema social, lo que crea un género poético nuevo. Que en ese caso, el poema nuevo creado que tal cosa haga, este mismo es su propio género. Pero una vez más, si un poema es, como enunciación de enunciaciones de un sujeto, único e irrepetible para lo social, ¿qué pertinencia estratégica tiene para lo poético crear un género nuevo si de todas maneras lo único que eso nos evita es no crear ese conocimiento de conocimiento que es la forma-sentido del poema? No podemos hacer nada. Ni siquiera el escribir un poema. Entonces, ni pedagogía ni guía para la acción, ni desvío ni ornamento, ni inspiración ni reflejo.

De todos modos, me parece que si género poético nuevo hay, la lectura de los poemas de Catalá lo mostrarán, revelando a lo social si son transformación de una escritura anterior y de las ideologías de época. Porque no se escribe como, sino contra. En mi opinión, sin embargo, pienso que la construcción teórica de Catalá debe, en la modernidad concreta que él vive como poeta, pensar de nuevo la vieja querella lanzada al mundo occidental por Platón luego de su encuentro con Sócrates. Es decir, la separación entre poesía y filosofía, entendida esta última como la ciencia verdadera, total y única en aquel contexto histórico-cultural.

3 Cfr. Edmundo Bendezú: *El delirio de los coribantes*. Estudios de poética. P.L. Villanueva Editor, Lima, 1981, pp. 23-30. Dice el autor: “La leyenda cuenta que Platón, después de escuchar a Sócrates, arrojó sus poemas en una pira durante

Hasta antes de ese encuentro, Platón era poeta y sus obras anteriores al mítico encuentro con el maestro son una defensa de la poesía, lo cual no ocurrirá después de *La República*³. Querella que no ha dejado de tener, en cada época, sus defensores y sus detractores. Más allá de la polémica, interesa debatir la historicidad de los pros y los contras y en cuál teoría del lenguaje y del signo reposa el fundamento crítico de ambos discursos sobre el poema y la poesía. Es decir, la eficacia de los conceptos y su solidaridad sistemática dentro de lo histórico o lo metafísico hacia la producción de conocimiento nuevo para una sociedad y una época o si, por el contrario, son repeticiones. Esa es la apuesta de la discusión teórica.

¿Es un azar si Catalá se apoya principalmente en la física cuántica moderna para construir, en esa alianza, su cienciapoesía? ¿Por qué Catalá parece suscribirse sin reservas (y sin situar esa ideología) a la formulación de Pagels en el sentido de que la “realidad material no existe”, sino que “lo que existe es la transformación y organización de campos cuánticos —eso es todo lo que hay.”? (p.14)

Se cae, de nuevo, en otra querella del mundo occidental. La negación de la realidad o existencia del mundo exterior. Hay interés, de un lado y del otro, en no deshacer ese entuerto. Mientras no se lo sitúe, la metafísica del obispo Berkeley duerme tranquila y reina en paz; el materialismo histórico y dialéctico no tiene tampoco vela en ese entierro, pues desde el momento en que, en la sociedad capitalista, los sujetos son criaturas de las relaciones sociales de producción, viven enajenados y su falsa conciencia —la ideología general como falsedad y mentira— no les permite transformarse a sí mismos ni transformar la sociedad, ni liberarse ni liberarla, por lo cual necesitan de un supersujeto que les libere. Dios y el Partido o la clase coinciden en este extraño encuentro del materialismo histórico y el cristianismo por el sesgo de la teoría del signo.

una de aquellas fiestas aristocráticas con que solía deleitarse.” (p. 28) Y más adelante: “Antes de Platón y Sócrates, el pensamiento poético y filosófico estaban fusionados en el lenguaje de sus mejores representantes. Los llamados filosóficos presocráticos hacían filosofía en trance de poesía...” (p. 29) Bendezú concluye: “La hazaña de Sócrates consistió en cortar el cordón umbilical que unía la filosofía con la poesía; aunque él mismo dio origen a un mito que es la poesía, y nunca dejó de escuchar la voz de su ‘demonio’, que no era ajena a la voz de la Musa.” (p.30) Con este mito de la poesía platónico-socrático, volveré más adelante.

Pero no por negar la existencia del mundo exterior —que es ya negación del lenguaje, el sujeto, la historia y el poema— el perro vivo vale menos que el león, muerto, como dice Henri Meschonnic⁴. O lo que es lo mismo, “usted puede llamarme ilusión desde el momento mismo en que yo poseo el presente”. Sin embargo, esa transformación y organización de campos cuánticos no ocurre sino en la realidad del mundo físico, independientemente de que lo esté cambiando —en toda época esta ha cambiado— sea nuestra percepción de la realidad, como dice Catalá. Es la percepción solamente: “Las concepciones del tiempo, del espacio, del azar están cambiando a gran velocidad.” (p.15) Es decir, el propio poeta no puede sustraerse a la realidad, como lo hace, por otras razones, el físico Pagels. De ahí el cuidado extremo que hay que poner para no fundir cosas inconmensurables, como el lenguaje y la física, no importa que se tomen elementos comunes a ambos sistemas. Pero ¿son la simetría, el propósito y la finalidad estética comunes al poema, a la física u otra ciencia natural como deja entender el discurso de Catalá? (Véase p. 15)

La dificultad para la poesía, no para la física, comienza cuando Catalá postula como “Un elemento importante de la visión integral de la *cienciapoesía* (...) la traslapación de elementos comunes a ambos sistemas...” (*Ibíd.*) Aquí se instala el campo de metaforización que, desde un primado de la física, ahoga a la poesía. La simetría no es un concepto poético. Más bien pertenece a la música o a la geometría, desde donde ha podido pasar a la física por el sesgo de la acústica. El propósito y la finalidad estética tampoco son nociones poéticas. Son primeramente nociones de la filosofía que han sido trasladadas a la poesía a partir de la estilística o la estética: las dos variantes de la única teoría que le es dable tener a la filosofía cuando piensa la literatura: la metafísica del signo. La simetría, el propósito o finalidad son los nombres de la identidad y la teología en ese discurso trascendental de la filosofía sobre la poesía. ¿Cómo puede haber simetría en un discurso poético cuando él es la contradicción indefinida del sentido en y para lo social? La simetría es el fantasma de la métrica, invisible o no, en la estilística y en la estéti-

4 En “El lenguaje excluido del marxismo”, en *Cuadernos de Poética*, Año III No. 7, sept-dic. de 1985, Santo Domingo, p. 8.

ca. Es una unidad y verdad de la medida que niega el ritmo al anexárselo y fundirlo (y confundirlo) con la métrica. Pero ese ritmo metrificado no es el que concibe la poética. El ritmo del cual habla la poética es la organización total del sentido en el discurso, como lo teorizó Benveniste. ¿Dónde hay unidad entonces? En ninguna parte. Ese ritmo, igual a forma-sentido, es antinuidad, antisigno. El ritmo entendido como simetría, música, métrica, armonía, cosmos, es una fabricación externa a la poesía y al poema. Es el discurso que sobre la poesía se ha tallado hasta hoy la cultura occidental, comenzando con los presocráticos, conforme al dualismo del signo. Es una construcción interminable, pues como discurso presupone sujetos y estos no terminan nunca, al igual que la historia. Tal construcción teórica presupone, como unidad y verdad, sus propios postulados que vienen de otras formaciones discursivas ajenas a la poesía. Si son verdaderos, dichos postulados no necesitan ser discutidos. Ese es el mismo género de operación que hacía Jakobson al biogilizar el lenguaje y el signo lingüístico cuando hablaba, al comentar el libro de Francois Jacob, *La logique du vivant*, de “letras nucleicas” y “códigos genéticos”⁵.

De la misma manera que el “propósito o la finalidad” estética de la poesía está en Platón y Aristóteles, también la misma noción ha pasado a los discursos de la filosofía occidental sin ningún cambio y uno la encuentra en los Padres de la Iglesia, en Descartes, en Kant y Hegel hasta culminar en la filosofía metafísica de nuestra contemporaneidad, donde “propósito y finalidad” son la teología del mito de la búsqueda del origen: esencia o verdad de la poesía y del hombre. Me parece que en esa misma operación de tipo jakobsoniano, pero en la física en vez de biología, se inscribe la lingüística presaussuriana que se desprende del discurso de Catalá, en el cual la lengua y la física están fundidas en una extraña concepción del signo: “...la lengua española consta de veintiocho letras más los signos de puntuación. Las letras se pueden ordenar para formar palabras y oraciones. La letra en sí misma no toma carácter o significado sino hasta que se agrupa con otras letras u ocupa por sí sola un lugar entre palabras —como la conjunción

5 Para más detalles Cf. Art. citado en la nota 3, revista citada, p. 8.

‘y’. Lo mismo sucede con las partículas fundamentales: los quarks, los leptones, y los gluones. Estas son el alfabeto de la naturaleza. Con este pequeño alfabeto se crean palabras, los átomos. Estas ‘palabras’, dentro de sus leyes ‘gramaticales’, forman oraciones, las moléculas, que a su vez forman libros y bibliotecas hechas de ‘oraciones moleculares’. Nuestros cuerpos son libros en esa biblioteca, catalogados por la organización de sus moléculas.” (p. 16)⁶

De este campo de metaforización del lenguaje por parte de la física, se desprende una concepción de la poesía subordinada a la física y en donde la historia es también una metáfora. Es la panmetaforización del cosmos que uno encuentra como sacralización en los discursos teológicos y místicos de ciertas filosofías desde la antigüedad —principalmente en la Edad Media de los alquimistas— hasta nuestros días, según los cuales el universo es una metáfora. Catalá observa: “El universo como una literatura es más que una metáfora, pues ambos son sistemas de información. La entropía es otro elemento isomórfico: el orden y el desorden de información dentro de un sistema, sea este literario o físico.” (*Ibid.*)

¿Cuál es el término dominante en esa unidad dialéctica del orden y el desorden dentro de ambos sistemas? En caso de que fuera el desorden, ¿sería este término pertinente para una teoría

6 Compárese el sorprendente paralelismo metafórico entre este pasaje de Catalá y el siguiente pasaje del comentario de Jakobson a la obra, resumido y criticado por Meschonnic (revista citada en nota 4, p. 8): “La inteligibilidad no tiene pues lugar sino en el discurso, es decir en el mundo de los discursos. Con lo cual ella no es teología, y hace parecer la fusión del lenguaje con la lengua, y exclusión del discurso, la alternativa azar o teleología. Por donde vuelve de nuevo el primado de lo cósmico. A esto juega por ejemplo R. Jakobson al comentar *La logique du vivant* de Francois Jacob, cuando plantea un ‘diseño inintencional’ en el lenguaje como el ser viviente, y toma la metáfora de las *letras* y el *alfabeto* para designar los elementos genéticos, ‘*letras nucleicas* y ‘*mensaje genético*’. Naturalmente de ahí surge un ‘isomorfismo’, ‘así revelado entre el código verbal y el código genético’. “Este mismo tipo de operación está presente en el discurso de Julia Kristeva cuando habla de *genotipo* y *fenotipo*, de *engendramiento*, etc.; o en el vasto campo de metaforización que exhibe el discurso filosófico de la desconstrucción de Derrida (y sus epígonos); o en el empirismo de Roland Barthes y sus seguidores cuando analizan la escritura como *tejido*.”

del poema? Veo mal que lo sea porque ese dualismo orden/desorden implica una teoría metafísica del sentido del sentido. Teoría en la cual el orden es un valor positivo identificado con la unidad y la verdad, mientras que el desorden está referido a un valor negativo, identificado con el caos y la anarquía como perturbadores de la armonía social y divina. De ahí una relación entre la física y la mística, tal como la observa en Capra y Talbot, pero también en la literatura, donde el funcionamiento es diferente: "Por otro lado, la física ha incursionado en la literatura para nombrar y describir sus descubrimientos. El 'quark' fue tomado de una obra de Joyce, *Finnegans Wake*: 'Three quarks for Muster Mark'" (*Ibid.*)

Digo diferente porque Catalá no discierne en el ejemplo que da un funcionamiento poético, y no físico. Creo que el estar sumido en la metaforización de la poesía por parte de la física, se lo impide. Allí donde no hay ninguna dificultad en observar el funcionamiento rítmico, no físico, de la prosodia (consonantismo y vocalismo) en *Θρι κναέρκς φοβρ μ'ύστερ μα'ρκς*, el lector imbuido de estética pone más caso al significado de /r/ en *three, for* y *Muster*; la correlación m/m/k en *quarks, Muster* y *Mark* y el vocalismo ae/ae, acentuado rítmicamente en *quarks* y *Mark*. Es esa forma-sentido, remitida a todo el contexto, en donde se encuentra y funciona, la que le da la poeticidad a la frase, no el sustantivo *quarks* tomado del discurso de la física y pensando como un significado o signo aislado.

Con esta lectura rítmica no se subordina la poesía a la física, sino que el signo *quarks*, proveniente de la física, se poetiza en el poema y entra al discurso poético como un funcionamiento, no una referencia de lo real. Solamente en el discurso de la física es el concepto *quark* una referencia o denotación de una realidad, pero el signo *quark* y el objeto a que remite no son idénticos en virtud de lo radicalmente arbitrario del signo. Pensar la poesía con los términos, nociones o conceptos de otra disciplina es perder la especificidad de la poesía.

El conocimiento que se desprende de semejante tipo de operación, es una metaforización que vela el conocimiento poético. La poesía tiene que ser pensada a partir de sus propios conceptos. Esta, en su concreción —el poema— no puede estar subordinada a ninguna ciencia porque es discurso ideológico y el poema no lo es, aunque paradójica-

mente su única forma de ser ideológico es cuando inscribe sus sentidos en contra de las ideologías y los sistemas sociales. De ahí el fracaso de toda interdisciplinariedad como intento de construir el mito de la unidad de prácticas sociales discursivas distintas, sean científicas o no. Algunas ciencias, entre las llamadas naturales, pueden apelar al concepto de ley, con todas las reservas epistemológicas que uno puede dirigirle a ese término. Pero en materia de escritura, aventura del sujeto en el discurso como contradicción indefinida del sentido, ¿a qué ley puede apelarse? No puede haber ley para lo que es, como todo texto, único e irrepetible por siempre. No hay dos textos idénticos en un mismo autor, mucho menos de un autor a otro. Si no, fuese el reino de la mimesis. Creo, por estas razones, que la poética de Catalá pierde lo específico al arriesgarse a un terreno donde se funden prácticas sociales distintas como son las ciencias naturales y las llamadas “ciencias humanas”, que estas últimas no son tales, a menos que se precise que se está de lleno en el sentido alemán de ese término, para el cual la religión, y hasta la teología, son ciencias.

La pregunta que la epistemología plantea brutalmente a las “ciencias humanas” es la siguiente: ¿cuál es vuestro objeto de conocimiento y pueden vuestras hipótesis ser verificadas experimentalmente en laboratorio? Exceptuando el caso de la lingüística, con el resto de las llamadas “ciencias humanas” o humanidades, a lo que uno se enfrenta es a discursos, a problemas del sentido, pues. Lectura de sentidos que se anulan, se contradicen, resurgen indefinidamente en lo social, en la cultura, en los discursos que se producen en una lengua, producidos por sujetos, como repetición unas veces, como producción de conocimiento nuevo, otras veces. No como regularidad, sino como continuidad-discontinuidad: “Con las ciencias se destruyen leyes físicas que rigen el ecosistema. Con las humanidades se descubre la responsabilidad ética de protegerlo- éstas son leyes también.” (*Ibíd.*)

De ahí se desprende una concepción literaria: el esteticismo en ambos dominios: “Ambos campos del saber descubren la belleza del sistema que estudian, que admiran, y del que forman parte.” (*Ibíd.*) La poesía, la literatura, entran en algún lugar de esas humanidades. Como el saber. Donde se plantea una contradicción: los discursos de las “ciencias humanas” son un saber, un discurso ideológico, pero no así el poe-

ma. Con la poesía podríamos acercarnos, siendo un poco abiertos a lo múltiple, a la proposición de Catalá y decir que esta es un saber no práctico, no pragmático. Yendo hasta las últimas consecuencias, diré que de ese saber o conocimiento no práctico, lo único que el sujeto lector puede sacar en claro es que un poema como ritmo-sentido es una forma que no se repite y nadie puede copiarla; que esa forma-sentido transforma al sujeto lector al revelarle la transubjetividad de los significantes que una sociedad reprime. Pero más allá de eso, no hay nada: ni identidad ni representación, ni unidad ni verdad, ni finalidad ni posibilidad de imitar so pena de quedar expuestas a lo social tanto la ignorancia como la miseria de un sujeto particular.

Hay, histórica y dialécticamente, una relación entre el poema y la ciencia en cuanto ambos son prácticas sociales de sujetos concretizados en discursos: una ideología, la otra contraideología. Pero la unidad del término en Catalá plantea un problema de fusión, aunque el poeta habla del lento descubrimiento, en nuestra contemporaneidad, de la interdisciplinaridad de las conciencias de los sujetos y liga la *cienciapoesía* a la “expresión” de esa relación en el plano consciente. En esta toma de conciencia hay una dimensión ética y política: “Tampoco ignora [la *cienciapoesía*, DC] su responsabilidad ética y política. La *cienciapoesía* no puede separarse artificialmente de los componentes sistémicos de su contorno material e intelectual.” (p. 17) El problema de esta proposición estriba en que la *cienciapoesía*, tal como la concibe Catalá, es a la vez discurso teórico y práctica poética de esa teoría. No se discierne entonces cuando se está en un plano o en otro. De ahí que al hablar de responsabilidad ética y política no podamos distinguir si se refiere Catalá al discurso teórico (que tiene una ética y una política) o a la práctica del poema, donde la ética del sentido, ética del sujeto, se inscribe contra las ideologías, y la ética y la política son ideologías. Pero hablar de responsabilidad a secas presenta el inconveniente de que ese término está ideológicamente muy emparentado con una concepción del arte y la literatura como reflejo de lo social. Hay una separación inadmisible entre ideas y pensamiento ligados a la transformación y la evolución que Catalá retoma, sin crítica, del discurso de Nalimov. Ese dualismo del contenido por un lado y la forma por otro está del lado del historicismo, e ignora el significante.

Lo que extraña es que la cienciapoesía se adhiera a ese proyecto que margina el cambio en beneficio de la evolución: "Esto implica una transformación de nuestra visión y de la percepción de nosotros mismos. Los elementos para esta transformación ya están elaborados. La *cienciapoesía* es un medio catalítico para este proceso. Las ciencias y las humanidades son la heurística con la que la sociedad piensa." (*Ibíd.*) La *cienciapoesía* es pensada como un "medio", o sea, como un instrumento. Pero no así el mundo o universo, el cual es ahora visto "como un conjunto de relaciones complejas, como un ser vivo, pues nosotros somos uno con ese sistema. Estas relaciones incluyen valores éticos, estéticos, etc." (*Ibíd.*)

Sin embargo, en consideración a la adherencia sin crítica de Catalá a un pensamiento de Martí que cierra la primera parte del ensayo sobre la cienciapoesía, nos pone en la pista de que ese "conjunto de relaciones" que es el universo como sistema, es una estrategia discursiva que se orienta a la reestructuración de la unidad y el orden, y al desconocimiento de lo múltiple en el sujeto y la vida. Es una interpelación de la ley de la identidad de todo sistema social ligado al orden cósmico. Todo —apuntó Martí (citado por Catalá)— era análogo en la tierra, y cada orden existente tiene relación con otro orden. La bella armonía fue la ley del nacimiento, y será perpetuamente la bella y lógica relación". (*Ibíd.*) En este contenido de pensamiento teológico se une la cienciapoesía de Catalá con lo político para construir una poética teopolítica.

Es, si se quiere, un sueño hegeliano adaptado a la crisis de los sistemas políticos "geométricos" de finales de este siglo XX. En ese sentido, la cienciapoesía de Catalá es una respuesta optimista a un mundo en crisis de todo tipo; una respuesta racionalista a la destrucción de la unidad y la verdad por parte de lo múltiple y lo indefinido del sentido en los discursos y en las prácticas de los sujetos, contradictorios en sí mismos, cuestionadores de toda noción de orden, sea terrestre o divino, que trate de aplastarles. La cienciapoesía es una ideologización de la poesía que tiene su punto más fuerte en el anclaje de lo sagrado. Es una tentativa de reunir lo disperso a partir de la recuperación de la parte más débil del pensamiento de Martí: su teología, a la cual Catalá agrega una política que culmina en la unidad entre teología y política: la adscripción de la cienciapoesía a la teología de la liberación. Es el

lado optimista del cristianismo: el vivir la vida y luego prepararse para la muerte. Esta teopolítica poética tiene, como toda teleología, fe absoluta en el destino del hombre, al cual intenta fundir en una unidad indisoluble con la naturaleza. Es el sueño de los románticos alemanes, especialmente de Schelling, revividor del neoplatonismo literario-filosófico⁷. Catalá lo dice llanamente: “*La ciencia y poesía se sabe parte del sistema ecológico y sociocultural. Es parte interdependiente del equilibrio homeostático de la humanidad. De aquí podemos darnos cuenta de nuestra unidad con todo*”: (p. 18)

Para el poeta, la unidad nunca ha estado dispersa. Solamente lo ha estado en el ámbito de la imaginación. Es decir, de los discursos: “La ilusión óptica de la separación nunca ha existido en nuestra imaginación. Cuando miramos los árboles del campo, apuntamos hacia ellos y decimos: ‘la naturaleza’. Al reflexionar sobre lo que acabamos de hacer nos damos cuenta de que nosotros somos también ‘naturaleza’, que la naturaleza y nosotros somos uno”. (*Ibid.*) Esta es la parte más fuerte de lo sagrado en el discurso de Catalá. ¿Y si postulo un discurso inverso al sostenido por Catalá con respecto a la unidad hombre-naturaleza? Si digo que esa unidad sólo existe en la imaginación de los discursos, a

7 No obstante haber existido, en la antigüedad, una tradición poética singular, por no decir la única, que se opuso a la poética de Platón, Aristóteles y Horacio. Nos referimos a la poética de Filodemo de Gádara, parcialmente restablecida por Jensen, Sudhaus y Grube (Ver Edmundo Bensezú, op. cit. p. 143-157) a partir de 1923, conforme a los manuscritos encontrados en la biblioteca del poeta en el siglo XVIII, mientras se hacían excavaciones en la que fuera la ciudad e Herculano, destruida por el volcán Vesubio. Sucintamente diremos que la poética de Filodemo de Gádara es lo que más se acerca a una poética dialéctica, por ser construcción de la especificidad. Filodemo, en su Libro sobre los poemas, del cual solamente el quinto libro fue restablecido, asegura que el objeto directo de la poética es el estudio mismo de los poemas, eliminando de estos todo lo que les sea ajeno, cual son los propósitos morales o didácticos del platonismo; rechaza la función magisterial del poeta y la exigencia que sea un pozo de sabiduría. Esto le va a conducir a rechazar radicalmente la mimesis, teoría que hasta hoy plantea la identidad entre el poema y la realidad, entre el signo y la cosa; aceptación de que un poema se puede hacer con cualquier tema y por último que la práctica poética del mismo Filodemo estaba exenta de didactismo, pozo de sabiduría y mimesis de la vida.

través de cuyos sentidos la inteligimos, no solamente postulo una realidad palmaria, tan evidente como lo empírico mismo: sujeto y naturaleza no son una unidad. El mundo está ahí y el sujeto está en relación con él, pero no son idénticos.

El mundo, la naturaleza, no son un sujeto. El sujeto transforma el mundo y se lo apropia, le da un sentido, no al revés. Un pensamiento de ese mito en vía contraria es un discurso de lo sagrado: relación del sujeto productor del discurso con un objeto ideal. ¿Cuál es ese objeto ideal? Dios, y a su través, todos los objetos o abstracciones que le son idénticos o que son criaturas suyas. Pero en la teología, unos objetos, unas abstracciones o unas simbolizaciones son más sagradas que otros; así como en la poética hay unas palabras que son más poéticas que otras. En ese tipo de discurso de lo sagrado, el círculo es interminable y un objeto o una abstracción, o un símbolo remiten siempre a otros objetos, abstracciones y símbolos: "De nuevo, al reflexionar, nos damos cuenta de que la Tierra y nosotros somos uno, y que la Tierra es una con el universo y nosotros también." (*Ibíd.*) Es esta proposición una variante del discurso anterior sobre la unidad hombre-naturaleza.

Catalá renuncia a Leibnitz y Hegel en una unidad donde la ciencia de Dios o Teodicea es inseparable de la formulación hegeliana de que Dios es la encarnación de la Historia en tanto Idea. En la cultura de lengua española tenemos un proyecto similar en *Política de Dios, Gobierno de Cristo*, de Quevedo. Pero empíricamente ese proyecto de monarquía católica de Quevedo choca con la concepción que luego, de Hobbes o Locke, de Rousseau a Hegel hasta hoy, tiende a hacer de Dios un republicano demócrata representativo. Esas teopolíticas que hacían de la persona humana una propiedad del rey-Dios tenían pocas posibilidades de anclaje en lo social de un siglo XVIII que concibió al individuo como nacido libre y con iguales derechos que sus congéneres y que, en consecuencia, esta concepción será de suma importancia para la implantación del capitalismo en el siglo XIX, el cual no funciona sino sobre la libertad que tiene el individuo de vender al mejor postor su fuerza de trabajo, siempre que haya vacante. Sin embargo, en el ámbito de las ideologías, las teodiceas tienen su funcionamiento al

lado de los sistemas sociales contemporáneos cuya existencia se explica por la extracción de la plusvalía a ese individuo nacido libre y con iguales derechos que el rey: “Si a esto uno añade lo que dice la religión, que Dios es omnipresente, podemos razonar que para que Dios sea omnipresente, tiene que estar presente en cada célula de mi organismo –y del suyo, lector–, en cada vibración de mi voz –y de la suya–, en cada una de las ondas que emite mi cerebro –y del suyo, lector. De otra manera Dios no es omnipresente. Así, podemos concluir en que si lo que dice la religión es verdad, que Dios es omnipresente, entonces la vida que nosotros expresamos es la vida de Dios, y las citas de los Hechos y Lucas cuajan en nuestra visión de la realidad: no hay dicotomía entre espíritu y materia.” (p. 18-19)

Que materia y espíritu o espíritu y materia formen unidad o no, no colide con la dialéctica de la ambivalencia de la teología cristiana, sobre todo la de procedencia católica. En la vida son unidad; en la muerte, separación. El alma vuela al cielo; el cuerpo –polvo de huesos– se queda en la tierra, de donde vino como materia creada por la divinidad. El día del juicio se encontrarán, para unirse de nuevo, espíritu y materia. Sin embargo, la frase de Martí que cita Catalá parece desmentir el razonamiento anterior acerca de la divinidad del hombre: “Hay un Dios: el hombre; –hay una fuerza: todo. El hombre es un pedazo del cuerpo infinito, que la creación ha enviado a la tierra vendido y atado en busca de su padre, cuerpo propio.” (p. 19, Martí citado por Catalá)

El mismo Catalá parece haber comprendido la historicidad de la frase de Martí, envuelta en figuras de época, e inaceptable políticamente para la Iglesia que no puede tolerar que el único Dios que existe sea el hombre, cuando postula una línea más debajo de la cita martiana una estrategia de conciliación y recuperación del no creyente como nuevo sujeto para la teología de la liberación o la nueva alianza entre marxismo y cristianismo: “Sea uno religioso o no, al reflexionar acerca de estas cosas, va dándose cuenta que una realidad nueva más exacta va amaneciendo en nosotros. No es la realidad que conocimos en la física clásica, no la que nos enseñaron en la escuela e iglesia de niños. “ (*Ibíd.*)

A partir de esta reflexión, el discurso de la cienciapoesía de Catalá se enrumba hacia una línea política que es preciso analizar y situar. Es, por otra parte, el punto de intersección más interesante de la cienciapoesía con lo empírico. Hay un punto ciego que no ha sido teorizado lo suficiente: ¿cuál es el punto nodal que hace posible esta alianza entre marxismo y cristianismo a través de la teoría de la teología de la liberación? ¿Están fascinados los partidarios de la teología de la liberación con los logros materiales alcanzados por los países socialistas? ¿Es materia de olvido todo lo que escribieron Marx, Engels y Lenin sobre la religión, cuyo paradigma discursivo se centró en el cliché de que “la religión era el opio de los pueblos”? ¿Se propone la teología de la liberación llenar la laguna constitutiva del socialismo existente, es decir, que para ser un sistema social perfecto le falta la libertad? Admitiendo el abandono del cliché político productivo durante más de medio siglo del “comunismo internacional, traidor y ateo” que tantos beneficios aportó a la Iglesia, a las dictaduras y a la democracia representativa, ¿cuál es la teoría del poder de la teología de la liberación y ¿cuál es su estrategia para conquistarlo? En una alianza entre marxistas y cristianos, ¿cuál es, dentro de esa unidad dialéctica, el término discursivo y pragmático dominante hablando políticamente, es decir, planteando el problema en términos de relaciones de fuerzas? No hay duda de que la concepción del Estado es la misma para unos y otros, pero de lo que se trata en ambas teorías es de cómo tomar el poder del Estado, cuáles tácticas poner en juego, cuáles alianzas hacer. La noción de liberación política humana parece estar en la base de ambas doctrinas: “El devenir del *darse cuenta* y de la *toma de conciencia* humanos es un proceso irreversible. Se puede tratar de silenciar a Galileo o a Gustavo Gutiérrez, pero la Tierra se sigue moviendo y los pueblos del Tercer Mundo ya encarnan el nuevo hombre y la nueva mujer que la teología de la liberación anuncia.” (*Ibíd.*) Es decir, hay, en los dos discursos una teología en la cual se encuentra implicada la historia como destino. Ese racionalismo tiene su teoría implícita del lenguaje y del signo, del sujeto y del poema.

Si la teología de la liberación examinara con cuidado la teoría del signo en el marxismo, se daría cuenta de que el nuevo nombre de Dios

en ese discurso es la Razón, tan real como la aceptación de Dios para los cristianos. Y si los cristianos que luchan por la liberación llegaran a la misma conclusión a que llegó el burgués de la Revolución Francesa⁸ en el sentido de que Dios era, para él, un asunto privado y personal y que a su muerte él arreglaba, en el cielo, su problema con Dios, entonces así el marxismo podría quizá ver sin recelo al cristiano.

Pero esto, al igual que el problema del pretendido ateísmo del marxismo, es un atajo de confusiones entre marxistas y cristianos, que se ven con mutuo recelo. Es imposible, por otra parte, hacer de las creencias religiosas un asunto privado. Por la sencilla razón de que toda creencia religiosa está en relación dialéctica con el poder y el Estado, con el sujeto y lo social, con el lenguaje y el poema, así como con formas determinadas de la producción, con la cultura, con el mito. Atentar contra uno de esos términos relacionantes es atentar contra los demás, tanto teóricamente como empíricamente. Catalá plantea esa relación, la cual es política, en otros términos, magnificando el advenimiento de ese discurso hasta el grado de compararlo con una revolución mundial, como se hizo con la gramática generativa en una época: "La teología de la liberación cuyo máximo exponente es el teólogo peruano Gustavo Gutiérrez, es una contribución de Hispanoamérica a la cultura universal, comparable a la física cuántica y la teoría de la relatividad. (...) La teología de la liberación ha hecho posible la unión de muchos aspectos de la filosofía marxista con el cristianismo".⁹ (p.20)

Sería más interesante saber cuáles son los pocos aspectos en que semejante unión no ha podido materializarse y por qué. Esos aspectos silenciados son los significantes olvidados que harán esta-

8 Vase a Bernard Groethuysen: *Origines de l'esprit bourgeois en France*. Paris: Col. Tel, Gallimard, 1977.

9 Justin Liber, epígono de Chomsky, compara la gramática generativa de su maestro con la "revolución científica" de Einstein y Freud. Y *Langage and Mind*, del mismo Comsky, compara al iniciador de la gramática generativa con Newton (p. 13 de la Edition de Harcourt Brace, New York, 1968), según dice Meschonnic en la nota 2 de su ensayo de *Poesie sans reponse* citado más adelante en nuestra nota 9. El paralelismo con el fragmento de Catalá es sorprendente.

llar, en forma de ruptura violenta, semejante unión en los momentos de "crisis" de legitimación y control del poder, pudiendo tomar dicha lucha matices diferentes en el plano del discurso ideológico hasta el punto de velar lo político, tanto en lo teórico como en lo pragmático.

Catalá cree percibir en la teología de la liberación la solución de los problemas de América Latina y del Tercer Mundo. Este nuevo mesianismo tiene el inconveniente de que, aún "integrando" una multiplicidad de sujetos provenientes de clases sociales distintas, se postula como una unidad-verdad de lo político: "En este sentido esta nueva teología le proporciona un paradigma eficaz a los pueblos americanos y del Tercer Mundo que integra sus tradiciones religiosas con una visión práctico-idealista de la realidad presente." (p. 20-21)

Esta exclusión de lo político se reúne con el marxismo en ese mismo punto de doctrina dogmática. Pero la exclusividad de la solución de los problemas políticos de un país o del mundo es una característica de los discursos políticos que se toman por la unidad-verdad-totalidad. La teología de la liberación adopta, por primera vez desde que el cristianismo se convirtió en religión oficial del Imperio Romano con Constantino, la lucha armada como posibilidad y forma de transformación de la sociedad capitalista. Es un intento serio por sacar el cristianismo de la abstracción de los modelos políticos trascendentales y orientarlo hacia una actividad político-religiosa que tome en cuenta lo "práctico-idealista".

Lo práctico como solución de los problemas cotidianos del hombre es un atributo inseparable de las religiones animistas africanas, que son en primer lugar religiones de vida. Estos rasgos religiosos sobreviven en América Latina, donde las religiones indígenas que el colonizador encontró eran en esto similares a las africanas, religiones con las cuales entraron en relación y sincretismo, sobre todo en aquellas regiones donde hubo fuerte implantación esclavista.

Esa noción de religión para la vida, no para la muerte, encuentra también su tensión mayor en las sociedades latinoamericanas donde las culturas indígenas fueron un significativo mayoritario aplastado por la estructura colonial y luego continuaron siéndolo por la estructura

social de la Independencia, hasta el día de hoy en que constituyen los pueblos pobres, oprimidos y explotados de América Latina. No es un azar que esa teología de la liberación surgiera en el Perú, donde ya Mariátegui había llegado a las mismas conclusiones en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*¹⁰.

Al preguntarme más arriba sobre cuál podría ser el punto nodal que hace posible la alianza entre la teología de la liberación y el marxismo, exigíamos un principio de respuesta que no aparece a menudo en los textos teóricos, los cuales repiten siempre los elementos descriptivos de la doctrina teopolítica. Los teólogos de la liberación se resisten a fundir su doctrina con el marxismo. Catalá mismo, como poeta, rechaza esa asimilación: "La teología de la liberación se clasifica, a veces, como un documento marxista. Esta categoría parece ser muy limitante." (p. 21) Lo no dicho aquí es que la concepción de la dictadura del proletariado y del partido único son inadmisibles no solamente para la teología de la liberación, sino para cualquier teoría política que piense el sujeto como único y contradictorio.

10 Ediciones Quinto Sol, México, sin fecha de editor. El gran aporte de Mariátegui consiste en pensar el socialismo como la dialéctica de un mito en el cual son indisolubles lo histórico, lo político, lo poético, lo religioso y lo económico. Él dice (*op. cit.*, p. 33): "La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es la fuerza del mito. La emoción revolucionaria, como escribí en un artículo sobre Gandhi, es una emoción religiosa. Los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociales." Es la misma idea martiana de que el hombre es el único Dios que existe, etc. que discutimos más atrás. La alianza política entre cristianismo y marxismo sólo podrá, quizá, ser viable, para nuestros países latinoamericanos en la medida en que ambos elaboren una teoría del sujeto que sea la vez indisoluble de una teoría del poder y del Estado, de la historia y lo social, del lenguaje y el poema, sin posibilidad de aplicación práctica de los instrumentalismos lingüístico, social, lógico, artístico-literario y político. E incluso, aun con esos instrumentalismos, la estrategia política de una revolución, una vez que esta se instala en el poder, deja de ser revolución. La revolución, como realización de lo poético y lo político, sólo es posible en ese momento de resplandor del placer poético en que no hay jefes, gobierno, jerarquías. Luego, instalada la revolución, viene el reino del mantenimiento del orden y los nuevos intereses: primado de la razón del poder y del Estado.

En los otros aspectos, la alianza puede funcionar porque las teorías del Estado, del lenguaje, de la historia, del poder, son las mismas, como se advierte en esta proposición de Catalá: “Al observar panorámicamente todos los procesos unificatorios que están teniendo lugar en campos diferentes —el mapa Peters nos proporciona una visión conceptual unificada del planeta a tono con todos los avances en comunicación y la visión descolonizada del mundo—, la teoría lingüística de Chomsky propone una unidad subyacente en el lenguaje, la unidad universal del código genético: el ADN y el ARN, el aparente isomorfismo de aspectos de la física moderna y el budismo zen, etcétera— podemos darnos cuenta que el elemento catalítico común a todos es un proceso de raciocinio que sirve de elemento unificador.” (*Ibíd.*)

He ahí la respuesta que explica la alianza entre marxismo y teología de la liberación: la Razón universal. No es extraño que la teoría lingüística que más se emparenta con la teología de la liberación sea la generativa de Comsky, cuya teoría política es la del anarquismo libertario, como lo ha demostrado Meschonnic¹¹, pero al mismo tiempo esta es un primado de la razón, como se muestra también en la *Lingüística cartesiana*. Tampoco extraña que la teoría filosófica de la teología de la liberación sea una alianza entre neoplatonismo y neopragmatismo: “La contribución de Gutiérrez es para el siglo XX lo que fue para la Edad Media la contribución de San Agustín y Santo Tomás de Aquino. Estos hicieron posible la síntesis del pensamiento pagano —Platón y Aristóteles— con el cristianismo.” (p. 20) Catalá reúne más adelante la pragmática con la nueva doctrina: “En la teología de la liberación los elementos catalíticos que funcionan en la estructura de profundidad de este sistema son, a mi ver, la filosofía de Spinoza, la física cuántica, el socia-

11 “El lenguaje, el poder”, en *Cuadernos de Poética* Año II no. 6 (mayo-agosto de 1985, Santo Domingo) y “El marxismo excluido del lenguaje”, en la misma revista: Año III no. 7 (sept-dic de 1985) y Año III no. 8 (enero-abril de 1986).

12 *The Economic Organizatios of the Inka State*, ed. 1979, Greenwich, Conn., JAI Press, 1980. Tesis de 1955 presentada en la Universidad de Chicago. Hay edición española de Daniel R. Wagner: *La organización económica del imperio inca*. México: Siglo XXI Editores, 1978.

lismo incaico que es parte de la conciencia peruana e hispanoamericana, entre otros.” (p.21)

Pero ese socialismo incaico no es tal, como lo demostró John V. Murra¹², evitando hacer en su análisis toda analogía o identidad con el socialismo teorizado por Marx, Engels o Lenin y cuya concreción práctica se produce por primera vez en Occidente en la Rusia de 1917. La recuperación de los “socialismos indígenas” por algunos historiadores latinoamericanos y por la teología de la liberación es un discurso del mito del origen perdido. Es la sociedad peruana en su especificidad actual de funcionamiento lo que hay que analizar y situar para estructurar estrategias y tácticas orientadas a su transformación. No la sacralización de lo arcaico, como deseo de volver al origen.

El indio de hoy no es el que habitó ayer el imperio incaico, por más que culturalmente y biológicamente sobrevivan restos diacrónicos en la sincronía lingüístico-social del Estado-nación del Perú contemporáneo. A esta amalgama de mitos se le une otro en cuanto la Biblia es tomada como hermenéutica y no como lectura de una escritura: “Por supuesto, aun más central que estos códigos, es una interpretación profunda de los textos bíblicos.” (*Ibíd.*)

Esta “interpretación”, tal como la hacen Gustavo Gutiérrez, Leonardo Boff y otros teólogos de la liberación, es una lectura ideológica de un texto que, como lo es la Biblia-Mikra, es decir escritura en hebreo, se resiste a toda lectura ideológica, en razón de que este tipo de instrumentalismo para uso político deja el ritmo-sentido, que es contradicción indefinida en lo social, a merced de la unidad-verdad de la historia y el Estado, subordinándole el poema, olvidando la teoría de la traducción y el significante judío. De ahí la “interpretación” de la Biblia como palabra verdadera de las iglesias y los Estados. Estamos de acuerdo con Catalá en el sentido de que la teología de la liberación es un discurso político-ideológico que “no se puede catalogar de una manera simplista”, pero yo trato de situar los efectos políticos e ideológicos que esta misma contiene al fabricarse su propio mito y proponerlo como discurso que dice la verdad de ese mito.

No extraña que todas las prácticas “equifinales” de los diferentes discursos que convergen, desde direcciones opuestas, hacia la teología de la liberación vayan “hacia una misma meta”, es decir, a “unirse a la estética”. (p. 22) Toda estética es dualista (separación del significante y del significa-

do) y al mismo tiempo unidad-verdad (primado del significado), por lo cual, siendo su concepción del signo la de la metafísica, su teoría de lo político y del Estado, del sujeto y de la historia, del poema y de lo social, no puede ser sino la del racionalismo universal. Esquema del Logos platónico que se traslada a una concepción del arte y la literatura como inspiración: “Niels Bohr, por ejemplo, nos dice que tanto el artista como el científico dependen de la inspiración y de la improvisación.” (*Ibid.*)

Uno creía sobrepasado este anacronismo poético, en cuya formulación por parte de Bohr no hay ningún otro matiz que saque la inspiración de su historicidad. Catalá parece suscribirse a esa idea de Bohr, pues no la critica ni sitúa las implicaciones políticas que tiene para el poema: “Cuando se encuentran en el clímax de su trabajo creador el factor común a ambos es la inspiración. Cuando se encuentran frente a un trabajo escrito en el que pueden considerar y reconsiderar cada palabra, la decisión final de este proceso corresponde a la improvisación.” (*Ibid.*)

Esta repetición del esquema del Logos platónico debilita la crítica, pertinente, del etnocentrismo geográfico y político que opera el discurso de Catalá: “Con el mapa de Arno Peters las distorsiones que encontramos en el mapa Mercator son corregidas, reflejando así una concepción más balanceada e interdependiente del mundo, en vez de la perspectiva eurocéntrica del mapa Mercator. El mapa Peters muestra los continentes de una forma nueva, no como estábamos acostumbrados a verlos tradicionalmente en el mapa de Mercator y sus sucesores que son eurocéntricos también.” (p. 20)

Esta crítica al eurocentrismo en geografía —la cual es política e ideológica— no es separable del mismo tipo de crítica que uno esperaba que Catalá le dirigiera a la teoría del lenguaje y la poesía contenida en Platón-Aristóteles y que ha pasado tal cual a San Agustín, Santo Tomás, Spinoza, Kant, Hegel, Marx, el estructuralismo y la gramática generativa de Chomsky. Es decir, que semejante teoría ha pasado como un logocentrismo a Occidente: eurocentrismo lingüístico y poético que implica un primado de la razón universal en el discurso; identificada dicha razón, a su vez, con la unidad, la verdad y la totalidad. Incluso un pensamiento sobre la geografía no es ajeno a un pensamiento sobre el lenguaje y lo político.

Como lo muestra la teoría de la ciencia-poesía, que al final del discurso no puede dejar de implicar el lenguaje, ya que ha sido implicado en la generativa de Chomsky. Por ahí se filtra en Catalá el instrumentalismo chomskiano y el lenguaje es confundido con el discurso: “La función del lenguaje en este despertar es muy importante. El lenguaje es el sistema por el cual se comunica la mutación evolutiva que está tomando lugar en la conciencia de la humanidad.” (p. 23) La lengua es un sistema, no el lenguaje. El sistema, que es la lengua, pasa al discurso como organización del sentido por parte del sujeto. La distinción de cada uno de estos conceptos (lenguaje, lengua, discurso, ideología) es estratégica para lo político.

La relación entre discurso científico y poesía es importante a condición de que se la sepa trabajar. Si, como observa Catalá, se puede partir de ciertos conceptos de la física u otra disciplina científica, si se puede contribuir a desestructurar las nociones metafísicas de “azar”, los “dualismos” de toda suerte, el etnocentrismo, la unidad y la verdad, el platonismo infuso en las teorías poéticas contemporáneas a través del racionalismo y su razón universal, entonces la contribución es importante para comenzar a construir, desde la teología de la liberación o desde cualquier otra práctica social, la especificidad y la historicidad del sujeto y del Estado, del poema y de lo social, en y a partir de una teoría del lenguaje y de la historia que sea a la vez la misma y única teoría para ambos.

Por eso, si no hay pensamiento radicalmente histórico y arbitrario acerca del signo, el lenguaje y la historia, los dualismos que la ciencia moderna pretende hacer desaparecer o el “azar” en la física contemporánea (casi dado por liquidado) reaparecen con más fuerza por otro lado y son incluso justificados como necesarios: “Una vez que los dualismos comienzan a desaparecer, luego de haberlos aprendido, reaparecen. Ellos parecen ser una necesidad de la psique humana y una necesidad de la comunicación misma. Son, si se quiere, una herramienta necesaria de la interacción humana —consigo mismo y con los demás.” (p. 23-24)

Reaparecen, en efecto, donde el pensamiento del sujeto no ha podido constituir una dialéctica de la unidad con dominante (el término dominante no anula al término dominado) para todas las prácticas sociales: lenguaje, historia, poesía, Estado, sujeto, signo, etc. Los dualismos son, efectivamente, “herramientas” que aplastan la historicidad y la especifici-

dad de los discursos y las prácticas sociales. No creo, como opina Catalá, que “una vez que se ha tomado conciencia del proceso no se puede regresar a la ignorancia de negarlo.” (p. 24) La necesidad de los dualismos estará siempre al doblar de la esquina, esperando por su discurso.

No puedo hacer una crítica del dualismo racionalista sino porque pasé por él. En consecuencia, creo que la cienciapoesía tiene un reto por delante: replantearse todo el problema del lenguaje y del signo, de la historia y del Estado, del poema y del sujeto, fuera de todo dualismo, si no quiere quedarse constatando su existencia y su necesidad. Es su próximo paso en la historicización de una teoría del sujeto, del poema y la revolución para la teología de la liberación. Sólo así será la cienciapoesía “parte de este proceso heurístico del lenguaje y la cultura.” (*Ibid.*) El riesgo mayor de la cienciapoesía está en quedarse en la razón universal (el raciocinio, como dice Catalá). Ahora me adentraré en la lectura de los cienciapoemas a fin de ver y oír la relación teórica que los trabaja y cómo se modaliza, reproduce o transforma en estos, en su funcionamiento semántico, la cienciapoesía como discurso ideológico.

2. El poema, la ciencia: ¿identidad o transformación?

La escritura, en cienciapoesía, quiere ser una práctica de su propia teoría. Dividido el libro en cuatro secciones: “Ciencia poemas”, “Escobas de millo”, “Quietud motora” y “1985” —y si contamos la “Introducción a la cienciapoesía” son ya cinco—, uno observa un pasaje de sección a sección hacia el abandono gradual del vocabulario científico (especialmente el de la física), como si la conciencia poética le dictara inconscientemente al poeta la necesidad de huir de las trampas de la mimesis para orientar su escritura más al símbolo que al signo. El contraste entre los títulos de los poemas de la sección “Ciencia poemas” y los de la siguiente, “Escobas de millo”, son flagrantes. Incluso el sintagma “escobas de millo” no orienta su sentido sino a la limpieza de las escorias y a la transformación de la vida y los discursos en los sujetos; el barrer todo signo y objeto anterior, incluidos los cienciapoemas. Por ejemplo, el primer verso que abre el primer poema titulado “Código de cenizas” (p. 29):

El código del universo está escrito en su sustancia

inscribe aquí una ideología que el universo y el lenguaje niegan. En los cuales no hay más que materia. Es el sentido del discurso poético el que afirma la sustancia. Esa es su ideología, al igual que todas las proposiciones metacientíficas identificadas como definición afirmativa o negativa ($A=B$ o $A\neq B$) del tipo "El código del hombre: ADN, espiral de abrazos..." (*Ibid.*) o esta otra: "Nuestro cerebro:/tierno ser de quarks/y gluones ataditos: pétalos vivitos/rosacruz de gozo". (*Ibid.*) Es de observarse que en este primer poema Catalá no olvida la frase "*Three quarks for Muster Mark*", la cual se convierte en un generador intertextual en: "nuestro cerebro/tjérno de sér de k'warks", donde la mimesis fónica ha sido trasladada con la correlación de /e/para ambas frases poéticas.

El metalenguaje científico es común a la primera sección del libro de Catalá. En "El humilde neutrino" hay tres proposiciones del tipo señalado más arriba: "El neutrino es ciego y sordo", "un leptón famoso. El neutrino/ no siente e ignora la fuerza fuerte"; y, "El universo es un mar de neutrinos" (p. 30). Un principio de simbolización comienza a intervenir cuando el poeta escribe: "El muon es primo contante de la vaca,/hermano mayor del electrón, ".

En "Prolegómenos para la teoría de los sistemas" (p.34) se reafirma la positividad del conocimiento científico: "Mi abuela come para seguir anunciando procesos anabólicos: un carajal de aminoácidos formando proteínas." Lo mismo sucede en "Gravedad" (p.35): "La fuerza de gravedad es débil,/ahora, cada átomo la manifiesta". En "La conversación" (p. 36) tenemos dos ejemplos: "Fueron millones de gametos varones/ en maratón adentraron la cueva /Sólo uno abordará la nave / a hacerse uno con ella", figurando el acto sexual y la gravidez y alumbramiento que le siguen. En el mismo poema los dos componentes (ácido ribonucleico y dextrirribonucleico) adquieren, metafóricamente, el estatuto de sujetos: "En el trajín constante /ARiN escucha y ejecuta lo que dice /ADeN". El poema "Mi abuela y el ecosistema" (p. 37) casi escapa a la demostración científica. Lo decimos porque "ecosistema" y "acuífera" no tienen funcionamiento semántico metalingüístico, aunque su posición sintáctica es rítmica, a nivel prosódico, por el vocalismo: abuela /ecosistema; siglos /akwífera. Nótese que hay en los poemas científicos una invariante que se repercutirá a lo largo del libro: la

utilización sistemática de un léxico que mima una oralidad arcaica; la del origen del español. No es mimesis de la oralidad del español contemporáneo, aunque a veces pudiera serlo. Ejemplos: empleo de *duna* por de una; *desta, deste y desto* (y plurales) por de esta, de este y de esto; *Entrel* por ente el; *qun y dun* por que un y de un; *quel y quellas* por que el y que ellas; *docho* por de ocho; *antel* por ante el; *desdel* por desde el; *d'amor* por de amor; *despaña* por de España; *callel* medio por calle del medio; *quesun* por que es un; *queson* por que son, y así sucesivamente.

Pero este uso masivo de aglutinaciones de determinantes, formas verbales, pronombres, conjunciones, contracciones, puede funcionar, inconscientemente, como mimesis de la oralidad del español actual, burla de la ortografía y proposición de otra, o, significativamente una ruptura de sinalefas y hiatos, inscribiendo una ideología antimétrica. Es como si el poeta dijera, implícitamente, “no me cuentan las sílabas de los versos de mis poemas”. Pero ambiguamente es también un “mídanme las sílabas de los versos de mis poemas que les he evitado, lectores, las sinalefas”. Podría funcionar dicho uso masivo como una creencia en que de esa forma se revoluciona la poesía, creyendo por ahí cambiar el léxico.

A partir de “La organización invisible” (p. 38), Catalá comprometerá su escritura ambiguamente entre una reafirmación de los postulados científicos y su crítica, pero también operará una desestabilización de las teorías poéticas que su discurso teórico asumió. La paradoja y el humor que surgen de los poemas que analizaremos a continuación son los sentidos orientados contra un mundo que se siente confortable con los primeros principios y que, por lo tanto, teme a lo múltiple o a lo plural, a la duda. En el poema ya citado, “La organización invisible”, Dios es un jugador: “El no supo que allí estaba Dios tirando dados. / Y Dios siguió soplando el puño/buscando un doble cuatro entre maña y gritos.” (p.38)

Sin embargo, la organización invisible no es el cosmos, sino el mundo concreto, profano: “El mundo visible es árbol, /nalgas ondulantes.” (*Ibíd.*) Mundo que hasta los niños entienden, porque no hay misterio: “Miran ese árbol y la armonía cegante desas canchas / y sigilosamente omiten sus palabras /porque saben el secreto: / ni materia ni espíritu / el mundo visible es la organización invisible de energía”

(p.39) La materialidad del mundo concreto anula “la sustancia” con que está escrito “el código del universo” (p. 29). Y en “Materialidad textocontexto” (p. 48) el discurso, y el sentido inscrito contra una poética metafísica, anula una ideología que asimila autor y obra: “El poema, una vez escrito / muere al escritor /pero el lector vive /y se convierte en vector /de otro proyecto”. No obstante volver a implantarse en el texto la metaforización poesía-ciencia (física): “Poesía es fotón perenne”, al final del poema el sujeto de la escritura orienta el sentido contra la inspiración platónica que había asumido en el plano teórico-ideológico: “Poema y poeta no es Dios /(ni pequeño ni grande) / ni logo ni egocéntrica /Es un vector del proyecto humano /ques parte de uno mayor, naturalmente”. (p.48) Esta dialéctica poética contradice toda la ideología del discurso teórico de Catalá sobre la ciencia-poesía y esto, consciente o inconscientemente, lo vehicula toda escritura del poema cuando es valor, pues esta desborda lo ideológico, aunque contiene su propia ideología. ¿Cuál es la ideología de este poema en el fragmento último citado? Orientar el sentido contra una concepción poética que arranca con la metafísica de Platón: inspiración, didactismo, manía o locura, mimesis.

En “Las dos manzanas” (p. 49) vuelve el proyecto de metalenguaje del discurso científico (de la física en particular): “Platón, Averroes, Galileo hasta Newton /que toma de nuevo la manzana que le lanza un árbol /fantasioso, /formula la ley de aquerencia universal: / dos cuerpos: interactuando: /e inversamente proporcional al de la distancia / que les separa”. Otro poema que anula la asunción de la estética como ideología literaria de la metafísica del signo por parte del discurso teórico de Catalá, es su texto titulado “Praxis estética” (p. 52), en el cual la estética no parece ser unidad-verdad de un significado, sino noción dependiente de reglas sociales (no poéticas) muy variables.

Aunque siga usando el término de *estética*, no hay que tenerle miedo a las palabras, sino que en estas lo que hay que situar es su ideología metafísica o dialéctica en el discurso, donde sólo toman y dan sentido: “Belleza de hombres, mujeres /tal pluralista, múltiple / Facetas infinitas”. Y más adelante: “Por lo tanto: belleza es relación de múltiples efectos, /en un total no mensurable con reglas conocidas. /Hay una dimensión de ver interno, /que incluye emociones / pero ques más quellas.”

En efecto la belleza de las metafísicas es mensurable y depende de reglas (la métrica), mientras que el contenido de pensamiento incluido en el poema de Catalá corresponde a una historicidad: el placer poético, que para la poética es reconocible en el valor de la escritura y ese valor es el ritmo-sentido, una forma-sentido. En hombres y mujeres, así como en otras prácticas sociales, el valor (diferencial interno que produce el placer como sentido y el sentido como placer o gozo) es el ritmo cuando uno es capaz de captarlo como organización, disposición o configuración de una ideología social, cultural, histórica, poética, conforme a reglas culturales variables que los sujetos se dan. Y esto me parece estar en el puro centro del fragmento final del poema de Catalá: "Si el cuerpo fuera sólo la belleza física /sería como tener sexo con estatuas. /Bella es relativa al cuerpo, /al grupo social, /al transcurrir estético e histórico / -y ya es una vuelta- /... y para qué contar".

Claro, quien determina ese valor relativo no es solamente el grupo social, sino que la valoración es también intrasubjetiva (de un sujeto a otro) y transubjetiva (de un sujeto al grupo social y de este al sujeto). Es la escritura poética donde las teorías quedan, por lo general, desbordadas, anuladas, porque son ideologías de época, hechas de los desconocimientos más de los conocimientos de un poeta particular. Mientras que el poema es inscripción contra esas ideologías y revelador de lo que una sociedad reprime, ahoga y no ha pensado y se niega a pensar.

En "Sólo es el baile" (p. 54), Catalá funda una concepción del sujeto, que no existe en su discurso sobre la cienciapoesía. Sujeto único y contradictorio: "Es que no hay hombres: sólo hay un hombre /que se proyecta en mil reflejos. /Que no hay una Eva que son mil Evas /y no hay bailarines, sólo el baile". Aquí "reflejos" y "baile" y "Evas" debilitan el alcance poético de la especificidad sujeto al disociar, simbólicamente, la práctica y el ejecutante o insinuando que la práctica es lo que tiene valor, no quien la ejecutiva: el sujeto. Como decir que poesía es lo que vale, no quien la hace. "Identidad" (p. 56) e "Identidad II" (p. 57) son la realización, en la escritura y no en lo real, de la mimesis entre la naturaleza y el yo. La misma ideología neoplatónica y reo-romántica que encontramos en Kant, Schiller y Schelling, Kleist,

Hölderlin y en toda esa filosofía que está detrás de Hegel, aunque sea del siglo XX. El primero de los dos poemas proclama abiertamente: “¿qué hay en la tierra que no sea yo? / Yo es mi único nombre / y yo la única vida”.

Lo que sucede es que ese “yo” en el poema es una abstracción universal, histórica, que solamente se concreta y actualiza en el discurso, cada vez que un lector lo actualiza. Pero ese “yo” no deja espacio al yo del lector, este quiere ser el yo del autor, ahogando lo múltiple. Es un yo narcisista, panegocéntrico. Este es toda la vida. No hay vida para los otros yoes que están siempre prestos a actualizar el poema en cada lectura. Forma y sentido que también postula “Identidad II” al revelar su proyecto unitario: “Una es la vida que alimenta las rocas, / los cuerpos, las hojas y la tierra”. Y en el fragmento siguiente el sentido de la verdad se vuelve contra lo múltiple que es la vida: “Una es en nosotros hijos del sol: / encarnación de la conciencia / de que nos damos cuenta, / en que tenemos nuestro ser”. De la misma manera, “Identidad II” (p. 58) es una expansión semántica de metalenguaje de la sicología y la filosofía en las cuales la ecuación es de primer grado ($A=B$). La identidad es igual al tiempo. Este último es definido como un instrumento por el sujeto que enuncia la escritura: “Excelente instrumento: tiempo: de muy preciosos usos”. Luego la metáfora instrumental se modaliza con la comparación. El problema de toda comparación es que la misma es real sólo en el discurso que la expresa, no en lo real de la vida ni en la teoría de lo arbitrario del signo, donde este signo y la cosa no son idénticos: “Cómo el tiempo, la mente es instrumento / de nuestra conciencia:”. Si la mente es instrumento, el lenguaje lo es también en el discurso que así lo postula. Y la conciencia es, por lo tanto, el lenguaje mismo en esa sicología poética y en la teoría del signo.

En “Proyecto” (p. 59) el sujeto de la escritura, cualquier sujeto, traza el día gris de la cotidianidad, abandonando la subordinación del poema a la ciencia, el yo es el hombre común con un proyecto que la sociedad le obliga a tener. Proyecto que el sujeto se ve constreñido a asumir hasta en el momento de ocio. Es el trabajo intelectual o fabril, internalizado en el cerebro del sujeto durante las 24 horas del día. En esa sociedad serial, el sujeto, anónimo o identificado con una ficha de

identidad, es un autómatas que termina su jornada en esto: "Luego a una ducha de amor y a la comida /y las noticias. Ya son las nueve, / hay que preparar los anaqueles mentales para comenzar el día".

Hay, casi al final de la primera sección del libro que analizo, un poema que se inscribe, contradictoriamente, contra todo el racionalismo expuesto por Catalá en el discurso introductorio sobre la ciencia-poesía. Me refiero a "El progreso y la ciencia" (p. 61), cuyo primer verso arremete contra la ideología del sentido y de la historia: "Los logros de la ciencia no son progreso, /quitémonos el velo. /Ellos, sí, han hecho más fácil el vivir: se cocina en minutos, se congela la carne / para el próximo año, se ponen y quitan rodillas plásticas, /se le inyecta silicón al pene entristecido". Fijémonos bien que el poema comienza negando: "no son el progreso".

Esta manera de negar es la apuesta política más eficaz en materia poética como estrategia de transformación de las ideologías positivizadas por la sociedad. El horno de microonda, el frigorífico, la ortopedia, han contribuido a hacer más llevadera la vida. Son logros a la vista de todos. Pero en el fragmento, lo que introduce el valor diferencial interno es la seriedad con que el sujeto de la escritura trata de describir otro logro de la ciencia: eliminar la impotencia sexual.

La extrema circunspección del pasaje lo vuelve en su efecto contrario: una ráfaga de humor que niega el logro científico del silicón. "Pene entristecido" es una figura nueva que transfigura, en ese contexto, la realidad, del mismo modo que sintió Borges que Whitman transfiguraba lo sexual al llamar al pene "*loverflesh*", que el propio autor de *Ficciones* se sintió en incapacidad de traducir. En "pene entristecido" se abre un campo inmenso de connotaciones para el lector que compadece a todo aquel que está afectado por la impotencia y, a la vez, paradoja, la ciencia no puede hacer nada contra esta incapacidad sexual. Sólo la publicidad presenta, al igual que para la calvicie o las enfermedades incurables, repuestas y medicamentos milagrosos que son parte de la retórica consoladora a la cual se refiere Umberto Eco cuando analiza el mensaje publicitario en la sociedad de consumo¹³.

13 *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

Incluso el poema de Catalá se inscribe contra otros textos como "Identidad" (I, II y III) que postulan una identidad entre la naturaleza y el yo: "¿Es posible que la naturaleza se controle a sí misma / si el hombre es también naturaleza? / ¡Aquí la paradoja! Es como si Santa Teresa, por ser santa nunca hubiera cagado". El último verso no por ser blasfemia deja de ser sentido contra una ideología muy particular: la sacralización, tanto de lo religioso como de todo poder, así como la igualdad de todos los sujetos, independientemente de la jerarquía que ejerzan en la estructura social. Las funciones fisiológicas, como la muerte, nos igualan a todos. El poema se termina con la afirmación negativa del inicio y da una respuesta que debilita su alcance dialéctico: "Los logros de la ciencia no son progreso/ porque este es la evolución del pensamiento humano". La evolución, aunque connote la historia, deja de significar etapismo (y sin ruptura) en la concepción racionalista de la historia: quitémonos el velo, diría yo, retomando la consigna inicial del poema de Catalá: no nos engañemos, la ideología del racionalismo y su sentido de la historia asechan nuestros discursos para que nos desdialécticemos. O este otro fragmento que sitúa crípticamente la estrategia y la ideología de la Iglesia oficial como empresa económica: "El escozor hace plorar los papas, / ya se acaba el negocio. / Hay que viajar / a invertir en otras bolsas de valores" (p. 39). En "Sincretizando" (p. 42), la lingüística del poema es la generativa y transformacional, que se mima en sus propias permutaciones sin cambiar la estructura rítmica. El cambio de posición gramatical no cambia el sentido:

Los párpados de luna
 Escuchan música de Philip Glass
 y Einstein pasea una mañana por la playa
 y Einstein una mañana pasea por la playa
 y Einstein por la playa una mañana pasea
 y Einstein pasea una mañana por la playa
 y una mañana Einstein pasea por la playa
 y pasea Einstein una mañana por la playa
 y por la playa Einstein pasea una mañana
 y una mañana pasea Einstein por la playa
 y por la playa una mañana pasea Einstein

con sus manos agarradas en la espalda
paso a paso se deshacen pisadas en la arena

En "*After World War III*" (p. 62), enteramente escrito en inglés, ¿qué sentido atribuir a un texto escrito en una lengua diferente a la materna del poeta? No se trata aquí del caso de un Beckett o un Julian Green que escriben ficción lo mismo en inglés que en francés y para los cuales se plantearían el tremendo problema del ritmo, que es personal, intransferible, ligado a una lengua, a un discurso, a una cultura, a una historia, a un tipo determinado de socialización comenzado en la infancia, a un cuerpo. Como un cuerpo no puede ocupar simultáneamente dos lugares en el espacio, ¿cuál es el estatuto del ritmo en una escritura y en otra?

No hay sujeto dual, pero ¿hay ritmo dual cuando escritores como Beckett o Green pasan de una lengua a otra, de un discurso a otro? No tenemos, por ahora, respuesta para este problema, pero algún efecto tendrá sobre el tipo de escritura que practique el sujeto fuera de una especificidad social y cultural. Quizá efectos de artificialidad o de recepción, como se observa en algunos textos escritos en inglés por Joseph Conrad, polaco, llegado a Inglaterra a los 17 años, y cuyo caso dista mucho de ser similar al de un Beckett, por ejemplo.

Claro que este problema no se plantea para el discurso ideológico (o tendría consecuencias menores), pero tratándose del trabajo artístico del lenguaje, la situación cambia. El ritmo del texto impone la participación única de un sujeto. Ni poema ni novela entendidos como valor literario que hayan sido escritos por dos sujetos diferentes. Un texto inconcluso atestigua mejor que nada la imposibilidad de que otro escriba por uno mismo. El texto inconcluso se queda tal cual lo dejó el autor a la hora de la muerte. En este texto de Catalá en inglés advertimos el deseo de comunicar un significado, una ideología: apocaliptismo y crítica de los *media* que convierten al sujeto en un robot, en un zombi, mientras el poder reina en paz. Sólo en el último verso hubo un deseo de abandonar el signo: "like geese searching for their dead guide". Aquí la correlación de diptongos acentuados /ái/ en *like*, ataque inicial, en *guide*, ataque final y la contigüidad de /d/ en *dead* y *guide* indican un principio de esfuerzo rítmico. Pero es todo.

El poema final de esta sección inicial del libro de Catalá que lleva por título "Subdesarrollo" (p. 64) es, como "El progreso y la ciencia", la desestabilización de la ideología nacionalista del sentido de la historia, del etnocentrismo y el antropocentrismo. Pero también es una crítica a quienes asumen, en los países no industrializados, la ideología del etnocentrista. El primer fragmento del poema es una definición negativa de lo que es el subdesarrollo para luego rematar en los fragmentos siguientes en la descripción de lo que es el subdesarrollo asumido por el subdesarrollado que adopta la ideología del neocolonizador, de su explotador: "Subdesarrollo es mucho más que no saber/ manejar unas máquinas o destetar los bueyes/ de la tierra y amamantar los tractores".

El resto del poema es una crítica negativa de lo que es la mentalidad del hombre subdesarrollado: la posesión del conocimiento y de la ciencia para beneficio de una minoría; la asunción del racionalismo: "Subdesarrollo es esto, no pueblos incultos/ preindustriales. Si se les diera el cómo/ hacerlo, valorarían culturas compañeras". El si condicional rehace el racionalismo que se critica en el poema. Son los sujetos quienes deben darse el cómo. Si se plantea el si, alguien, con más poder que los sujetos subdesarrollados, es el dador mítico frente al cual el beneficiario estaría en relación de dependencia e inferioridad.

Tratándose del poder, quien da, establece, dialécticamente, una relación de fuerza que le es siempre favorable frente a quien recibe. ¿No es ese el caso de la ayuda económica que dan los países "desarrollados" a los "subdesarrollados"? El poema termina justamente con el resultado al cual conduce ese dar y recibir, y la epifanía de las clases gobernantes locales para las cuales el subdesarrollo es un negocio lucrativo. Somos los que estamos del lado de la crítica quienes creemos, a veces, ingenuamente, que las clases gobernantes de las naciones "subdesarrolladas" se consideran "subdesarrolladas".

Los "subdesarrollados" son los otros, los que no pueden, por su condición de explotados, pertenecer a la pirámide social: "Subdesarrollo es hacer que vote un pueblo/ analfabeto y luego darse golpes de pecho:/ guardián de democracia! ¡Eres guardián de esclavos!" Los golpes de pecho son para los *media* como espacio de ventilación de lo público. Es la parte teatral y retórica de la politiquería. Retirado en la intimidad de sus habitaciones, dominio y espacio de lo particular pri-

vado, el sujeto que ejerce el poder celebra con orgullo su superioridad sobre los demás y está presto, al día siguiente, a continuar con el ritual: echarle la culpa de los problemas del país a sus adversarios.

En la segunda sección del libro, "Escobas de millo", hay un abandono total de la panoplia léxica de la ciencia y la física en particular por un desplazamiento textual abocado a la reflexión de la escritura y el poema, del sujeto y el amor, pero también de lo político que muchas veces linda en la teopolítica de la teología de la liberación. El primer poema "El proceso creador" (p. 67-68), dedicado a Ángel Rama, con juego de palabras que le incluye linealmente: "Un ángel sentado en una rama del presente" (p. 68), revela las iras y las alegrías de un sujeto que ve la grandeza y la mezquindad de la vida y sus hombres a través de la cotidianidad: "*Among my friends and enemies* / hay muchos que hachan a pedazos/ (...) el proceso creador quesun trozo crítico, / un ensayo erudito, un párrafo prosado con frijoles / y ajos, un buen poco de papas y sus huesos,"/. Y el poeta remacha su crítica contra amigos y enemigos que no atinan a entender su poesía: "Aún se olvidan quel brazo y la mañana/ que hicieron posible ese poema o ese ensayo/ dejó su trabajo clavado en cada letra cada espacio/ cada coma, aún el dolor de mi sobrino Eric/ que se escapó de casa al mundo y la aventura". El poema, si se entiende la poética de Catalá, se hace con cada uno de los que son parte de la vida, con los amigos y los enemigos, los familiares y los extraños que han pasado por los ojos y los oídos del poeta: "¿dónde estará él con la noche?/ ¿en las playas del miedo?/ ¿en la sonrisa duna aurora?-/ están presentes aquí en estas comas y en estas pausas/ que colaboran, que se prestan a cristalizar este momento escrito / Todas y todos ¡están presentes!". El poema termina teorizando acerca de la dialéctica de la escritura: "El proceso creador es único / ya sea un poema verde de pasión/ o un ensayo crítico rojo de ira." (p. 68) Pero también el poema reflexiona sobre lo que no es el poema, haciendo la identidad entre discursos con especificidades distintas: "El texto crítico es un poema en prosa, / como poema prosa los saltos duna estrella". (*Ibid.*)

En "Amar una cebolla" (p. 70) y en "Metafísica de la cebolla" (p. 71), el poeta retoma la línea nerudiana (que está en Miguel Hernández y en García Lorca) de cantar a los elementos de la naturaleza, siguiendo el postulado poético de la fusión del yo y lo sagrado. En el último

poema citado, Catalá retoma también, parcialmente, el título de un libro colectivo: *Esta urticante pasión de la pimienta*, para simbolizar el sexo femenino: “la urticante pasión de una cebolla/ redonda, rueda erótica/ en orgasmos de esquina”. “Los pies” (p. 72), “Zapato solo” (p. 73), “Biografía de un zapato” (p. 74) y “Ladrillo de amor” (p. 75), están en la misma tradición de sacralización de los objetos cotidianos y los elementos de la naturaleza.

En “Erotismo” (p. 84) el poeta retoma también la línea inicial, casi abandonada, de la identidad ciencia-poesía: “o ignorar la piel de *in quark*,/ algo así como suspender un neutrino por no traer masa”. El poema “Saberse” (p. 85) vuelve con la reflexión y alusión a la escritura, paradiando título y personajes de una novela de Galdós: “Fortunata y Jacinta son dos viejas que existen,/ yo mismo les he dado café/ eyaculando en la página”. El texto poético evoca la lectura del texto de la ficción. Otras veces es la canción popular la que se inscribe como intertexto en la escritura de Catalá, cuando es evocado en el poema el conocido bolero de Vicentico Valdez: “No sé, en realidad no sé decirte como fue” (“Confesión”, p. 86) y deja en la memoria del lector la tarea de reenunciar la parte faltante que continúa con un “pero de ti me enamoré”, etc.

El poeta está afanado en lograr que su escritura reflexione sobre sí misma y lo hace con una dialéctica inusual que se hubiera evitado con éxito la parte teórica que introduce a *Ciencia y poesía*. Por la sencilla razón de que el poema, más que el discurso teórico, es la revelación de una práctica de la teoría como práctica de la escritura, sin que la teoría se confunda con el poema. Es lo que ocurra en el poema “No temer escribir difícil es texto abierto” (p. 87), en el cual afirma en frases expansivas ($A=B$) que escribir es “remover la lengua o barajarla,/ sacar meollos nuevos y pulirlos,/ resucitar viejos pellejos, desenterrar monedas”.

Pero también, algo curioso que el discurso teórico no hace, el poema proclama que la escritura sólo se hace desde el presente. Y que sólo desde ahí se actualiza pasado y futuro. Escribir es “No temer lanzarse de lleno en el presente; / escribir, por añadidura, los textos del pasado y / hacer futuro, porque éste es sólo presente en movimiento”. El sentido de la historia le gana la partida al verso final, pero decir que el futuro es presente es más fuerte, más histórico, lo que no quiere decir que no situemos la metafísica que atribuye movimiento al

tiempo, haciendo de este un sujeto. Pero una escritura está hecha de metafísica y materialismos: de lo contrario el sujeto no sería único y contradictorio, hecho de conocimientos y de desconocimientos.

Al final del poema, como si el poeta quisiera sentar definitivamente la diferencia entre texto abierto como valor y texto cerrado como subliteratura o ideología, reitera: "Texto difícil que se sabe y anuncia dificultad/ es texto abierto/ Texto oscuro que se anuncia claro/ desde *The New York Times* hasta Corín Tellado/ es texto cerrado:/ un cajón de pandora/ —oscuro pedernal de arrugas/ —anzuelo de pescador horrendo". Este poema es la dialéctica de la poética de Catalá. Deberá tenerlo por guía cotidiano de su escritura y pasar de lo meta-teórico a la simbolización para dejar atrás el peso del signo y hacer texto de valor, ritmo-sentido, ideología del poema contra las ideologías de época y los sistemas sociales.

La explicación teórica en el poema no debe (idealmente) estar en el plano denotativo, descriptivo o referencial. El poema debe hacer lo que dice que hace (y lo que dice que es) sin caer en la didáctica. Creo que este poema de Catalá se inscribe contra una ideología poética muy conocida, pero la misma crítica y transformación debe ser emprendida en un plano más alto de simbolización, y tener en cuenta que el poema es abierto-cerrado, que es un presente perpetuo, que hay un sujeto que orienta la política del poema como discurso y sentidos. Esos sentidos se dan y se toman en el discurso del poeta. Pero hay que rebasar la pedagogía y subir la gran escalera de la simbolización, lugar por excelencia de la "transfiguración de las figuras"¹⁴, sin anular, claro está, el signo. Sabiendo perfectamente que el poema es más símbolo que signo y que si es lo contrario, se convierte entonces en *The New York Times* y en Corín Tellado.

Que en "Preparar un poema para el taller" (p. 88) y en "El acto de escribir" (p. 89), los poemas no hacen lo que dicen que van a hacer y a ser porque se quedan más en signo que en símbolo. La dialéctica poética enunciada en "Sólo es posible escribir lo que no es" (p. 89)

14 Concepto de Meschonnic que sitúa la ideología de las poéticas anteriores basadas en la teoría del signo y que consideran que la poesía es esencialmente metáfora. Cfr. *Pour la poétique I*, Gallimard, París, 1970.

queda anulada al reproducir el poeta parte del verso conocido de Neruda "La noche está estrellada/ y tiritan a lo lejos..." No hay, pues, transfiguración de la figura, porque solamente es posible escribir lo que no es y el poeta ha escrito lo que es, lo ya conocido, que pasa tal cual (aunque con puntos suspensivos) al texto de base.

Hay que escribir siempre contra una escritura anterior. Escribir en contra es la divisa del poeta, no escribir como. El poeta escribe como en "Lectura de Sor Juana" (p. 90) porque la fascinación le impide acceder a la transformación de la ideología de lo petrificado y reproduce en el poema las exégesis que van desde Reyes y los demás sobre Sor Juana hasta el último libro de Paz. La poética de Catalá tiene una gran conciencia de sí misma, pero hay una dificultad en pasar a realizarla. Por ejemplo, en "Radiografía estética" (p. 93) se postula implícitamente una concepción de lo arbitrario del signo: "Entrar y salir de las metáforas, entre sinécdoques/ de hiato en hiato sin identificarse con las cosas". Aunque son idénticos, pero el poeta hace de las cosas, instrumentos. Y aunque son objetos que no adquieren sentido sino en la actualización que de estos hace el discurso, la instrumentalización es un desliz peligroso que puede anular la eficacia de la escritura, pues se puede pasar del instrumento de la cosa al instrumento del lenguaje: "Son instrumentos/ de expresión de este juego de la calología./ De expresión del ser y del no-ser? Si son / De expresión de la expresión? Si son/ mas siguen siendo instrumento de trueque, no meollos:/ cáscaras, no fruto."

En la sección "Quietud motora" se desliza ese instrumento que no pasa a la poesía o a los objetos sino porque el lenguaje, identificado con la conciencia o el pensamiento, es ya un instrumento de expresión. Lo cual se observa en "Cruce de caminos" (p. 99), no obstante contener la escritura una crítica del dualismo moral del bien y el mal: "Caminar con gusto/ y al mismo tiempo estar cansado del camino/ Querer hacer el bien que conoce el mundo/ y saber que no hay ni bien ni mal/ Darse a la profundidad del intelecto como si fuera un Dios/ para descubrir que sólo es instrumento de nuestra conciencia". No podemos decir, del mismo modo, lo mismo de "Envejecer" (p. 101), en el cual la dialéctica poética del tiempo enunciada en "No temer escribir difícil..." (p. 87) se mantiene con toda su historicidad: "Pocos llegan a ser bellamente vie-

jos/ Todos moriremos, y qué/ Yo llegaré a la entrada de la muerte sin pasado/ Emitiendo presente, fresco, con mis pétalos mojados/ aún por el rocío.” En “Identidad de Pedro” (p. 104) la escritura reproduce la ideología de la palabra griega en su etimología, cuando de lo que se trata es de un funcionamiento semántico distinto: un Pedro para otro Pedro: “Pedro Piedra Cantera/ cimiento de mi casa, boca de corriente”.

La segunda estrofa del poema reproduce la ideología de los Evangelios y en la última estrofa el poema actualiza a otro Pedro, filósofo, sabio, de quien se guía el sujeto narrador en el presente de su escritura para transformarse a sí mismo en la vida.

La última sección de *Cienciapoesía* titulada “1985” marca una relación, a través de sus poemas, con la historia, crítica y reproducción a la vez del racionalismo. Como se muestra en “Tríptico” (p. 113) en el cual Europa (simbolizada por los colonizadores ingleses y españoles) se postuló como el centro político-discursivo de la tierra: “La provincia se creyó universal, logoeocéntrica,/ prima donna de estrellas. Se tiró a los mares / a salvar para Dios unos salvajes/ ¡Ya se divisa América!/ Y el grande sueño de hacerse millonarios”.

Esta crítica a la ideología etnocéntrica y su variante eurocéntrica se neutraliza en el primer verso de “Los aires y la tierra” (p. 115), donde la historia es asumida como la piensa el racionalismo: continuidad sin ruptura hacia una teología inseparable de lo sagrado: “Desfile: la revolución es transcurrir de historia: / de palo a piedra a arco y flecha a martillo a fuego a rueda, / y en cierta forma estamos en la rueda. / La fresa del dentista es una rueda, / El auto es otra, el avión es rueda”. El poema traza de nuevo la gran evolución del reino animal como un progreso continuo indetenible (sentido de la historia) hacia el progreso del hombre. Ideología del progreso que un poema anterior (“El progreso y la ciencia dialéctica”, p. 61) se encargó de criticar. El poeta no guardó en la memoria el lazo dialéctico de una escritura a otra. La contradicción es lo propio del sujeto y la escritura poética está hecha más de inconsciente que de consciente: lo desconocido en su aventura, pero hay que estar alerta.

El poema “Futuro” (p. 116) reproduce un efecto tipográfico (página completamente en negro y título en blanco) en donde la simbolización es lo capital. La semiotización de la página. Las connotaciones semióticas de la negrura de la página son inseparables del título, que

es lenguaje. En el plano discursivo el futuro es lo que no existe, lo desconocido. Pero en la ideología racionalista de Occidente, dicho futuro simboliza tanto el optimismo como el pesimismo. Coloreada de negro la página, la significación que adquiere es la del pesimismo ante la "crisis" del sentido del mundo producida por lo múltiple de los discursos que cotidianamente cuestionan la unidad-verdad que emana de un sistema universal que ha dejado de ser imperial, logocéntrico y creíble. Los Apocalipsis modernos y las huidas, las místicas y las religiones más estrambóticas, son testimonio de esta "crisis" del sentido de la palabra "crisis" y de toda la ideología del sistema social en el cual esta funcionaba inconscientemente como la no "crisis", es decir, como la estabilidad del sistema capitalista mundial.

La página negra que habla del futuro es el Apocalipsis, cuyo cultivo tiene sus beneficiarios en los dueños de las corporaciones transnacionales que manejan los *media* a través de los cuales se vehicula, día por día, la ideología del miedo: la invasión de la tierra por seres extraterrestres, los amenazantes poderes de la parasicología, la inminente tercera guerra mundial y su consecuencia inmediata: el fin de la vida humana en el planeta. Toda esta ideología del temor a la muerte garantiza a quienes ejercen el poder de la estructura social, un reinado de paz absoluta, ya que para el sujeto de las clases subalternas, esta amenaza y este horror espantoso son la interpelación que les hace el poder para que resientan la necesidad del Estado, el cual les protegerá a cambio de una legitimación basada en el reconocimiento de su autoridad.

Creo, si no fuerzo la lectura, que este poema, "El Futuro", se inscribe en esta línea al reproducir la ideología del pesimismo. Igualmente haría si el título estuviera en negro y la página en blanco. Simplemente el término del dualismo que primaría sería el optimismo, lo cual no cambiaría en nada los efectos políticos e ideológicos del racionalismo poético.

En esta orientación del optimismo institucional se inscriben los sentidos de los últimos poemas del libro, principalmente "Muerte del flautero" (p. 121). Nótese que no dice el poema "el flautista", sino que la connotación de "flautero" es la de chapucero o impostor en arte, en literatura o en cualquier otra práctica social. También se inscribe este poema dentro del mito de la unidad latinoamericana y el racionalismo del progreso: "Raja palabra América la piedra desnu-

da:/ brotan las ciencias, la nueva edad, las letras. /Saltan en chorro las escobas de millo/ nueva música rebosa el oído,/ brota en pleno el hombre/ mujer en el trabajo/ Rebosan los pechos del cerebro/ colectivo/ de pueblos que son uno”.

En “Idealismo concreto” (p. 124) está inscrito el mismo optimismo: “toma un rifle de amor/ y comienza la libertad de América”. La revolución es un progreso en “Muerte del flautero”: “ En Nicaragua se inventa un nuevo hombre/ mujer de coco inclito” (p. 121), al igual que en “Poema del presente” la escritura positiviza la revolución sandinista y cree concretado, en lo empírico, la dialéctica entre poema y revolución: “Al borde del arroyo, las huellas digitales / dun poema amoroso quedaron señalando hacia el camino / que nos mostró otros pasos hacia otros pasos.../ como el patriota luchando en Centroamérica/ que surge de Sandino a ser poesía e historia”. Este es el más grande conflicto político para todo poeta que apoya los cambios sociales y tiene conciencia, como lo advirtieran Cortázar y Vargas Llosa (este último en su etapa de corifeo del socialismo), de que la práctica del poema es una crítica de las ideologías y los sistemas sociales. El que concilia pierde su especificidad de poeta; el que elogia, pierde su historicidad; el que condena, moraliza y pierde lo analítico; el que guarda silencio, refuerza el poder y contribuye a que le aplasten, junto a los demás sujetos.

El poema que cierra el libro de Catalá, “Marcha triunfal” (p.126), es la epifanía dariana de ese nuevo orden revolucionario, mezcla de cristianismo y marxismo, que la teología de la liberación ha soñado para América Latina y los demás países del Tercer Mundo, en oposición al socialismo real o existente en los países del Este de Europa y cuya característica política es la dictadura de partido único, es decir, el triunfo de la unidad-verdad-totalidad.

Pero al ser el instrumentalismo la especificidad del poder, tan universal como este último, ¿no hay lugar para plantearles a los poetas que más temprano que tarde, a causa de un “fatalismo” histórico propio del poder (es decir, que su ejercicio no puede ser dual o múltiple), los sujetos y las clases que lo ejercen jamás cederán ante la tentación totalitaria? Recomendando, frente a todo poder, una estrategia política que no sea ni de elogio, ni de condena ni de silencio ante su cotidiano despliegue pragmático. No la epifanía, aunque políticamente el poeta

apoye o participe en la construcción de ese nuevo orden político, sino la vigilancia. ¿Cómo ejercer esta vigilancia cuando este tipo de Estado lo primero que hace es controlar prensa, radio, editoras, televisión y cuantos canales o medios puedan existir y por donde se pueda expresar, decir o publicar libremente lo que se piensa?

No la positivización de un sistema social en el poema; en el ensayo sería más justificable porque las ideologías son de época. No como en “La Marcha triunfal” de Catalá, que mima a Darío y a la revolución:

Ya viene el cortejo ¡ Ya se oyen las voces del pueblo
Los ojos de niño, mujeres y hombres anuncian con vivo reflejo
que es futuro ahora

Marchan sandinos de ayer en adelante
por tierra y por mar. Nacen sandinos
en sur y centroamérica.

El ritmo del poema se va afectando a dos niveles: en el verso “que es futuro”, el ritmo se cae y exigía una enérgica frase que fuera más allá de Darío, incluso que rimara con *reflejo*, pues en este ejercicio no se busca cambiar la poesía, sino hacer una epifanía monumental, que remede la canción popular. Por lo que en el segundo verso de la segunda estrofa hubiera sido preferible repetir la preposición *por* (como en el corrido mexicano “Adelita”: *por tierra y por mar*) a fin de asegurarse de que la atención y la tensión del lector, por su memoria histórica, no se cayera. Pero una vez más, una cosa es el texto tal como ha sido publicado y otra es la lectura que de este hace el crítico o el lector. Aunque una ideología poética puede corregirse. Lo difícil de corregir es el valor literario, ya que el poema como forma-sentido es único e irrepetible.

3. Conclusión

En este trabajo nos propusimos únicamente hacer una lectura del discurso teórico de la cienciapoesía de Catalá para situar los efectos políticos e ideológicos que se desprenden de semejante teoriza-

ción, confrontada con los conceptos de una poética dialéctica que tiene su historicidad en la línea de Saussure (lo radicalmente arbitrario del signo, el funcionamiento, el valor y el sistema), en Benveniste con su concepción del discurso como enunciación y su aporte a la teoría del ritmo, que Meschonnic ha profundizado y dialectizado.

En el segundo nivel de lectura, nos propusimos confrontar el discurso teórico de Catalá con su práctica del poema a través de una lectura de los sentidos de la mayoría de sus textos. Primó en esta lectura una orientación estratégica muy empeñada en determinar cuándo el poema desborda o no la teoría o las nociones que de este se hace el poeta. Además, un objetivo táctico, dentro de la apuesta de nuestra lectura (muy limitada por cierto, pues a esta le falta una técnica de análisis rítmico), fue el siguiente: ¿cuáles ideologías poéticas liquidaba o reproducía el discurso teórico de Catalá y cómo se modalizaban dichas ideologías al pasar del sujeto biográfico al sujeto de la escritura?

El análisis trató de mantener, en cada caso específico de los dos niveles, la relación entre los conceptos del lenguaje e historia, de signo y poema, de sujeto y lo social, de individuo y Estado, confrontados a cada paso con los mismos conceptos elaborados por la metafísica para definir esos términos y que funcionan, en diferentes prácticas sociales y discursos que los asumen sin crítica, como la verdad de la verdad. En dicha confrontación se juegan dos concepciones del mundo: una histórica y la otra transcendental, pero ambas, como discursos, están en guerra constante y se influyen mutuamente, sin fundirse ni conciliarse.

Para entender el tipo de lectura que hemos puesto en práctica es recomendable no ser ajeno a los conceptos fundamentales de la metafísica y la poética y a la radical especificidad que las distingue. Si no, se corre el riesgo de leer un concepto de la poética con el contenido nocional que le atribuye la metafísica, y viceversa. El dominio de los conceptos de la poética no garantiza, por sí mismo, una lectura dialéctica de un poema como ritmo-sentido. Los conceptos de un discurso teórico se ponen a prueba en la práctica de una lectura analítica de la obra.

Lincoln, Nebraska, 13-04-1987 y Santo Domingo, 2005.

¿Es Balaguer poeta?¹

La vocación de Balaguer

Ese dilema no deberían plantárselo quienes conocen a cabalidad las obras escritas hasta hoy por Joaquín Balaguer, así como las entrevistas, cartas y documentos suyos que han sido publicados en diversos medios de comunicación.

Balaguer nunca ha dicho que es poeta. En uno de esos documentos, él asegura que “colgó la pluma” para no ensuciar la musa de la poesía tan pronto pasó a servirle a la dictadura de Trujillo.

Él define así lo que hubiera sido su vocación: “Mi vocación hubiera sido el gabinete, el estudio. Yo me inicié como maestro y debí haber seguido como hombre de estudio y de gabinete, yo no me creo hecho para la plaza pública, sino más bien para la soledad y para el silencio y el estudio, para la investigación.”²

De modo que él sabía a lo que iba y sabía lo que se iba a jugar al entrar a servirle a ese gobierno. Esto lo prueba su análisis de las “dos caras de un autócrata” en *La palabra encadenada*.

La vocación de Balaguer hubiera sido la investigación, el magisterio y la escritura. Pero él mismo torció su vocación, no la vida (vocablo que funciona en ese contexto como sustituto de la naturaleza, del azar o del destino.) Él prefiere decir “la vida” porque así cree evadir la responsabilidad de su propia decisión. Claro, como me situó en su discur-

1 Respuesta a la encuesta hecha por José Rafael Lantigua, director del suplemento cultural *Biblioteca*, del periódico *Última Hora*, entre algunos intelectuales. Se publicó en la edición del sábado 24 de septiembre de 1988, p. 9.

2 Entrevista con Miguel Franjul y Jesús Manuel Jiménez. Periódico *Hoy*, 12 de junio de 1986, pp. 6-7.

so y en los vectores ideológicos que de este emanan, puedo comprender, y analizar, el porqué Balaguer cree, por las razones que fuere, que fue “la vida” la que le llevó a la política y no su propia decisión.

El mandatario mismo explica por qué equivocó su vocación: “La vida torció mi camino por razones de índole privadas que yo no necesito explicar, pero yo sacrifiqué mi vocación y sacrifiqué el destino que hubiera querido seguir a deberes de otra naturaleza, a deberes naturales que para mí parecían o parecieron más sagrados que los otros problemas de índole privado.” (*Sic.*) (Entrevista citada, p. 7.)

El gobernante no tiene necesidad de explicar, pero ahí están explicados, para un buen entendedor, los motivos: “deberes naturales”, “problemas privados”. El problema está en que la carrera que escogió para resolver su situación es lo más público que pueda existir: la política.³

Versificador

La semilla que Balaguer sembró con el prólogo a *Tebaida lírica*, aunque blasfemia pesimista, fue el único camino que pudo haberle conducido a ser poeta. Ese texto blasfemo y condenatorio, propio y hasta excusable en todo joven rebelde, debió conducirlo, ulteriormente, a transformar la teoría de la literatura y la práctica de la escritura en un trabajo del sentido orientado en contra de las ideologías de su época, las cuales eran las lacras que el joven Balaguer denunciaba en el prólogo de marras. Esos han sido casi siempre los caminos de los grandes poetas: Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Poe, Darío, Vallejo, Neruda, Manuel del Cabral, Huidobro, García Lorca, Whitman... y paro de contar.

3 ¿Hasta qué punto es del dominio de lo privado el problema familiar de Balaguer causado por la quiebra del negocio del padre a raíz de dos hechos concatenados: las crisis del tabaco y de los productos dominicanos de exportación entre 1922-25 y el crac de 1929? Lo que sí podría ser del dominio de lo privado es la adicción al alcohol que padeció el padre, quizá debido a la depresión causada por la quiebra.

Sin embargo, el joven Balaguer, para no cortar totalmente con la poesía, decidió asumir el modesto papel de versificador, como gusta llamarse. Versificador que nunca ha salido de los viejos cánones de la métrica, cuando ya, para su juventud, esta había sido sepultada. El uso de la métrica no significa que el poema no tenga valor literario, como tampoco que el empleo del verso libre es garantía de calidad poética. En el primer caso habría que echar por la borda los poemas de Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Teresa de Jesús, Quevedo, Góngora y todos los que escribieron versos medidos y que tienen valor poético. Sea en versos medidos o en versos libres, el valor poética está, no en la métrica, sino en el ritmo, el cual es la transformación que produce la organización del sentido en el yo del poema, en la historia y en las ideologías de la época en que el escritor vive y escribe.

Claro, en el siglo XX, agotadas las posibilidades de combinaciones métricas, el referido proceso de transformación indicado más arriba se vuelve muy difícil. Por una razón sencilla: ese mundo del siglo XX, como dice Paz, no puede ser poetizado con la métrica, porque no cabe en esta. Y yo agrego que por otra razón más poderosa: la métrica es un estereotipo que fija las ideologías de una sociedad y una cultura. Balaguer lo sabe perfectamente cuando dice en el prólogo a las *Poesías completas* de Salomé Ureña, lo siguiente: "La gran poetisa expresa siempre sentimientos naturales en versos bien medidos y en períodos que parecen geoméricamente combinados. Como sucede invariablemente con todos los poetas amplios y sencillos, con todos aquellos que no se empeñan en apartarse de cuanto signifique negación u olvido de los principios clásicos en que se funda el orden tanto en la vida social como en el mundo literario..." (Ciudad Trujillo: Impresora Dominicana, 1950, pp. 29-30.)

Esta ideología es la que impide que Balaguer, y quienquiera que la asuma, sea poeta. Puede ser versificar, pero poeta, no.

Teoría de Platón

El versificador produce y reproduce la ideología del orden político y literario. Los sentidos de los textos producidos bajo esa ideología

que pone la escritura al servicio de la política y el Estado, no cambian el yo del poema, ni la historia ni las ideologías. Por eso en Balaguer el yo del poema es su yo biográfico: “Uno escribe, sobre todo poesía, cuando pasaba por una crisis de índole personal. Yo pasé por una de esas crisis últimamente y ese va a ser el producto del libro de poemas que voy a escribir, que he escrito y que voy a publicar justamente con las memorias”. (Entrevista citada, p. 7.)

Se refería el mandatario a *La venda transparente*, ya puesto a circular en el Palacio Nacional. La poesía no puede ser mimesis de la vida del autor. Tiene que ir en contra de esa vida, para que el yo sea “el yo de los otros”, como quería, e hizo, Raimbaud.

Sin embargo, en los libros de versificación de Balaguer está presente la única teoría de la poesía que se le permite practicar a un hombre de poder: la de Platón, para quien en la sociedad sólo le es dable al poeta escribir “himnos a los dioses y a los héroes de la República” o apologías de las virtudes hogareñas. Creo que tres ejemplos bastarían para probar que esta teoría y su práctica de la poesía están presentes en *Cruces iluminadas*, *Galería heroica* y *La venda transparente*. Incluso en el ensayo que él más aprecia y que pone siempre como paradigma de su labor de investigación, *Apuntes para la historia prosódica de la métrica castellana*, está presente esa ideología político-literaria. El autor reitera su fervor por este libro en sendas entrevistas a Aníbal de Castro (*Última Hora*, 21 de junio de 1981, p. 13) y a Franjul y Jiménez, ya citada. En mi libro *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX* (Santo Domingo: Editora de la UASD, 1985), hice la crítica de esa ideología métrica de Balaguer.

Pero esta ideología es la que domina también los ensayos literarios de Balaguer, así como sus discursos políticos, sus entrevistas y sus cartas. En ese sentido, es un hombre coherente. Nunca ha pretendido ser más de ahí. Son quienes no han estudiado sus obras —los eternos buscadores de pitanza— quienes le sacralizan. Y, por supuesto, son sus familiares —los cuales no están para traicionarle— quienes cultivan esa apologética literaria en beneficio de Balaguer.

Él, por el contrario, nunca cambia, siempre es él mismo: sólo las circunstancias, como gusta decir, hacen que acomode su pragmática política y su vida a las estrategias y tácticas políticas del momento para

ganar, conservar y mantener el poder.⁴ Si torció su vocación, la política es, ha sido, y será, su último reducto. En su ideología y en sus valores de hombre de derechas, a conservar ese poder político es a lo que aspira y a perfeccionar la técnica para recuperarlo, si lo ha perdido. La práctica política será el legado de Balaguer a su sociedad. Una combinatoria de Santana, Báez, Heureaux y Trujillo. A los especialistas corresponderá analizarla.

Martí y Balaguer

Ahora bien, resulta paradójico, a mi ver, que Balaguer haya dicho, en algún momento, que José Martí es su escritor favorito. Porque un intelectual es, antes que nada, un crítico del poder y los poderosos. Pero esas son las contradicciones del sujeto. Hay que tomar ese discurso de Balaguer como un deseo de lo que quiso ser en su yo imaginario cuando erró su vocación: "El escritor predilecto mío, el que leo con más frecuencia es a Martí. Leo a Martí porque ese es el que me parece más interesante para un americano, para una persona que se dedique a la vida pública, porque la vida misma de Martí es una fuente de enseñanza y después su prosa, sobre todo su oratoria, es la más hermosa, la más imaginativa y la más original que se haya escrito en lengua castellana." (*Ibid.*)

Esto es cierto, pero una cosa es reconocer teóricamente el valor político y literario de Martí y otra muy distinta es ponerle en práctica, puesto que Martí es una dialéctica indefinida entre el vivir-decir y el vivir-escribir. Quizá Martí sea, desde su muerte, el sonrojo del político latinoamericano.

Martí no separó la poesía y la prosa; Balaguer abandonó la poesía porque hizo de esta una sacralización, la pureza máxima, incontaminable con lo vulgar y lo cotidiano, y dejó a la prosa la misión de expresar las lacras del mundo a través del lenguaje ordinario, el cual es, en esa metafísica, la mentira, la farsa de la vida. Hoy continúan muchos atrapados, desde su juventud, en ese dualismo.

4 Balaguer, como Fouché, sólo tuvo una gran pasión: el poder político.

Introducción a una antología valorativa de textos literarios dominicanos (1900-1991)¹

Introducción

Partiendo de la hipótesis de que cualquier texto literario contiene en sí mismo, explícita o implícitamente, su propia poética, intentaré mostrar, en sucinto recorrido, cuáles son a mi ver —y por qué— las obras que dentro de la literatura dominicana presentan un valor que las hace atravesar las épocas y plantear nuevas preguntas a los escritores de nuestra cultura-sociedad.

Si cualquier texto contiene su propia poética, esta es un revelador de lo que hace o no hace un escritor con el lenguaje, la historia, la literatura, el sujeto y lo social. Estos conceptos se inscriben como teoría y práctica de la escritura de quien escribe la obra.

En esa práctica de *una* escritura, de *su* escritura, el escritor escribe y se escribe en el texto sin ser yo biográfico, pero al mismo tiempo su texto revela, si es valor poético y no subliteratura o ideología, contra qué se orienta el sentido de la obra a través del trabajo del ritmo. Si en el lenguaje lo fundamental es el sentido, en la obra literaria, que es actualización radical del lenguaje, el sentido es también lo capital, lo estratégico. Y en la lectura del sentido o de los sentidos indefinidos que emite un texto de valor poético, el sentido tiene, estratégicamente, su jerarquía. Determinar la estrategia del sentido o de los sentidos

1 Conferencia dictada en el Ateneo Puertorriqueño en 1991 con motivo del intercambio entre intelectuales dominicanos y puertorriqueños organizado por Sabrina Román, subdirectora de la Biblioteca Nacional, y Gloria Vega, directora de la Biblioteca del referido Ateneo.

de una obra es responder a la pregunta: ¿cuáles son jerárquicamente las instancias del sistema social contra las cuales orienta su política el ritmo-sentido de una obra?

Esa es la búsqueda que haré a través de algunos textos literarios dominicanos que me parecen cruciales a partir de principios del siglo XX hasta la fecha. Creo que estos constituyen una interrogación permanente para cada escritor que en diferente época se ha enfrentado al reto de la página en blanco teniendo tras de sí una tradición que hizo su trabajo: Domingo Moreno Jimenes, los poetas de La Poesía Sorprendida, los poetas llamados Independientes, los poetas de la llamada Generación del 48, los escritores de 1960 y los del período pos-Trujillo.

1. El postumismo

Es cosa ya juzgada, en virtud de una valoración social y textual todavía a medias, que Domingo Moreno Jimenes cambió la poesía de su época.

En él se condensaron los intentos de Américo Lugo, Max Henríquez Ureña, Vigil Díaz, Ricardo Sánchez Lustrino y Ricardo Pérez Alfonseca por orientar la práctica del poema fuera de la tradición legada por los tres poetas que por influjo político fueron exaltados al pináculo de la fama y la moda literarias: Salomé Ureña, Gastón Deligne y José Joaquín Pérez.

Todavía hay controversia sobre quien cambió la poesía al introducir el verso libre en nuestra cultura: si Moreno Jimenes, Vigil Díaz o Sánchez Lustrino². La polémica, a mi modo de ver, es inútil. Sobre lo

2 Manuel Rueda (1972:25) afirma que fue Vigil Díaz en 1917 con la publicación del poema «Arabesco» y no Moreno Jimenes con «Aspiración», como se ha insistido; Diógenes Céspedes (1984:71-80) sostiene que fue Sánchez Lustrino con sus poemas en prosa en 1912 y Manuel Mora Serrano en su conferencia inédita titulada «El postumismo: primer movimiento literario nacional», dictada en la Biblioteca Nacional en enero de 1989, sostiene que ya en 1903 en la revista *La Cuna de América* Pablo J. de Castro había publicado un poema titulado «Sin ritmo» y que León de Ayala, posible seudónimo de Enrique Deschamps, había publicado su poemita titulado «Endecha» y, desde 1897, varios poemas en prosa. También Mora Serrano

que hay que discutir es cómo determinar el valor poético de un texto y qué cambia la forma-sentido de un poema en una cultura dada³.

No hay duda, independientemente de la controversia, que el trabajo sistemático de Moreno Jimenes, al ser tan amplio y abarcador, a despecho incluso de sus detractores, les marcó y sigue marcando a los poetas de distintas épocas hasta el día de hoy. Por una razón muy sencilla: el poema-Moreno es una práctica del lenguaje común. Podemos pasar mucho tiempo discutiendo las consecuencias de tal práctica para una cultura específica⁴.

2. La Poesía Sorprendida

Este grupo literario, bastante heterogéneo por cierto, y de calidades y prácticas disímiles, entra en disputa con Moreno Jimenes por la utilización que este hace del lenguaje ordinario, aunque le reconoce

se remitía a una nota de Max Henríquez Ureña en *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 451, donde este declara haber escrito, ya en 1908, un poema titulado «Nirvana», así como otras composiciones en verso libre. He consultado todos los números de *La Cuna de América* de 1903 y he encontrado por lo menos 14 poemas en prosa de Enrique Deschamps. Esto cambia el panorama de la discusión sobre la introducción del versolibrismo en Santo Domingo. La discusión sigue abierta y habría que hacer una búsqueda de archivo que incluya los últimos 40 años del siglo XIX para ver si por influjo de los pequeños poemas en prosa de Baudelaire hubo quien tradujera, imitara o compusiera versos sin metro ni rima.

- 3 En mi opinión, lo que hay que discutir no es si el verso es libre o no. Se trata, más bien, de determinar, si el poema es libre o no. El metro o la rima, o ambos a la vez, pueden estar ausentes en un poema sin que tal poema transforme la subjetividad, la ideología y lo social en una cultura-sociedad. Un poema en prosa, en una cultura que solamente ha conocido la poesía rimada y medida, no necesariamente tiene que cambiar la subjetividad, la ideología y lo social.
- 4 Un libro, aunque tributario de un enfoque semiótico, completamente ajeno a lo poético, que ayuda a comprender la evolución de los cambios poéticos dominicanos desde principios de siglo, es el de Daisy Cocco-De Filippis, *Estudios semióticos de poesía dominicana*. Santo Domingo: Editora Taller, 1984. Por la razón de que cuando estudia cada poema como hecho único está casi obligada a abandonar, a su despecho, lo semiótico como construcción teórica ajena al poema.

sus aportes. También entra en disputa por la misma razón con el grupo de poetas llamado Los Independientes. Pero la disputa mayor con estos será política, pues los independientes se adhirieron en cuerpo y alma a la dictadura de Trujillo. Tanto el postumismo como los sorprendidos se habían planteado la poesía como extraña a la manipulación política, alegando su pureza o lo universal. Pero en una dictadura totalitaria que ejercía hasta el control de la vida privada, esto era imposible. Quienes vivieron y conocieron los intrínquilis de su oralidad, pueden establecer las circunstancias de las colaboraciones y adhesiones verdaderas y falsas cuya prueba escrita son los poemas, los artículos periodísticos y los cargos públicos. Habría que atenerse, para esta determinación, al consejo de Brecht sobre las variadas formas de decir la verdad al enemigo.

Pero sucintamente diré que el valor de un poema es epocal y relativo. Si atraviesa las épocas, sigue planteando problemas insolubles. Incluso una época puede ser sorda a tales planteamientos. Los mismos pueden ser retomados cincuenta o cien años después y eso no le resta valor al poema.

Digo más: un poema que es ideología, esto es, solución de un conflicto, puede ser leído en cada época sin que sea valor literario. De ahí que a muchos críticos, poetas y lectores les parezca difícil que en una cultura sea posible determinar cuáles textos poseen valor poético y cuáles no poseen esta calidad. En el caso del poema que es ideología o solución, variables extrapoéticas deciden el asunto: el gusto, la historia, las creencias, la política, la biografía, etc.

El valor poético se mide a través de la lectura de cada texto, único e irrepetible. Por eso un sólo poema puede salvar un libro. Y ese es el texto que aparecerá, posiblemente, en todas las antologías. Yo no puedo aquí, a riesgo de fatigar, decir cuáles son los poemas que tienen valor poético en cada uno de los poetas sorprendidos. Sí diré de cada uno cuál es el que lo salva:

De Franklin Mieses Burgos (1986:58) su poema «Esta canción estaba tirada por el suelo», incluido en *Torre de voces (1929-1936)*, define una situación poética anterior y la manera de cambiarla, cosa que hace en algunos de sus textos posteriores. Todo poema revela, consciente o inconscientemente, su propia teoría o la de la poesía. Simbó-

licamente la canción de la que habla Mises Burgos es la poesía que encontró en su época: «Esta canción estaba tirada por el suelo,/ como una hoja muerta, sin palabras;/la hallaron unos hombres que luego me la dieron/porque tuvieron miedo de aprender a cantarla.» Si uno es poeta, cuentista, dramaturgo, novelista, artista, su primer texto debe plantearse, simbólicamente, cuál es la situación del género en el que va a incursionar. Como por ejemplo, en su poema de 1943 «Paisaje con un merengue al fondo» (1986:105-106), Mises Burgos se plantea un conflicto insoluble mientras la cultura-lengua-sociedad dominicana exista. Todo el ritmo-sentido del texto gira en torno a la duda del verso «Puede ser: no lo niego; pero ahora, entre tanto,» y la afirmación del verso siguiente, en forma de estribillo: «/ bailemos un merengue que nunca más se acabe,». Estos versos-pivotes dan y no dan respuesta a algo que no es respuesta sino interrogación indefinida acerca de la especificidad de la cultura-sociedad dominicana. En cambio, un poema como «Yo soy el individuo», que contraría otro de Carl Sandburg, es lo que yo llamo un ejemplo total de ideología que contiene soluciones políticas, históricas, filosóficas, lingüísticas, teológicas, religiosas, literarias, etc.

Puedo extenderme sobre esta misma noción de valor literario para poemas como «Vlía» de Freddy Gatón Arce; para «Cantos de la frontera» de Manuel Rueda; para «Rosa de tierra» de Rafael Américo Henríquez; para «El fuego» de Manuel Llanes; para «La ciudad de los escribas», «Así ha de cantarse hoy» y «Los testigos» de Antonio Fernández Spencer; para «Estación en la tierra» de Aída Cartagena Portalatín.

Entre los poetas independientes sobresalen, por una valoración social y política de la literatura, Tomás Hernández Franco, Carmen Natalia Martínez Bonilla, Héctor Incháustegui Cabral, Pedro Mir y Manuel del Cabral. Paradójicamente si un texto tiene valor poético da lo mismo haber colaborado con Hitler, con Stalin o con Trujillo. El problema ético de esa colaboración se juega a otro nivel, aunque haya una relación entre el escribir y el vivir que hay que tomar en cuenta, y la cual no se confunde con lo biográfico. Aunque es raro encontrar un verdugo político que sea gran poeta. Platón y Aristóteles fueron preceptores de príncipes, uno tirano (Dionisio de Siracusa) y otro (Alejandro Magno) sojuzgador de pueblos, pero estos dos filósofos griegos no fueron poetas, sino ideólogos.

3. Los Independientes

El término «independientes» para designar a un grupo de poetas contemporáneos de los poetas postumistas y sorprendidos no tiene nada que ver con la libertad ni mucho menos con su lucha por ella. Significaba dicho término que los poetas incluidos ahí no estaban afiliados ni al postumismo ni a La Poesía Sorprendida, esta última patrocinadora de una renovación conceptual y práctica del surrealismo, casi sin su vertiente más conflictiva: lo político. Por razones obvias. Pues hay que entender el contexto y la circunstancia de la dictadura totalitaria de Trujillo para pensar en la imposibilidad de la concreción del ejercicio de actividades políticas partidarias o de otro tipo de manifestación política disidente.

Lo paradójico reside en que «independientes» fueron los que habiendo comenzado su carrera política y literaria como antitrujillistas, luego se adhirieron sin reservas al trujillismo. Pero la práctica poética de ellos, paradójicamente, se produce en conflicto con las creencias de una época.

Por ejemplo, Héctor Incháustegui Cabral, antes de claudicar frente la dictadura, vendía una imagen de comunista y antitrujillista⁵, al igual que la mayoría de los intelectuales liberales que simpatizaron o colaboraron con el régimen de Horacio Vásquez, derribado en 1930 por el golpe de Estado de Trujillo. De esa época ha sobrevivido su poema «Canto triste a la patria bienamada», publicado en su primer libro *Poemas de una sola angustia* (1940), como un grito desestabilizador de la ideología del progreso bajo el trujillismo. Esta paradoja fue realzada por Ga-

5 Véase su conocido poema «Una carta a Niña la de Paya», cuya estrofa más conocida plantea lo siguiente: «yo que anduve la física descalzo de prejuicios/y sé pronunciar los nombres de Marx y Bakunín./Ante mí Niña Payesa,/no le des libertad a la paloma de tu sueño,/porque soy un hosco “guaraguao” materialista.» *Poemas de una sola angustia. Obra poética completa*. 1940-1976. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1978, pp. 63-64. Es pertinente significar que durante la dictadura totalitaria de Trujillo era menos peligro ser antitrujillista que comunista. El antitrujillismo podía ser recuperado, pero el comunismo, no. Luego, en *El pozo muerto* (Santo Domingo: Julio D. Postigo e hijos, Editores, 1960) Incháustegui explica prolijamente por qué colaboró con Trujillo.

lídez en su tesis que le costó la vida (1962: 212-213.) Luego de la publicación del libro de Incháustegui Cabral y su posterior claudicación frente al trujillismo, tanto su idea de la poesía como la práctica de esta serán meticulosamente dosificadas teniendo en cuenta las reglas de la dictadura política.

Caso contrario es el de Tomás Hernández Franco, quien antes de Trujillo destronar a Vásquez, había orquestado junto a otros intelectuales de Santiago de los Caballeros una campaña periodística feroz contra Vásquez y a favor, sin mencionar a Trujillo, de la regeneración política y contra el caudillismo a la vieja usanza⁶.

Pero lo que interesa realzar ahora es que el poema-libro *Yelidá* de Hernández Franco ha sido considerado, desde su publicación hasta hoy, como una obra de valor literario. Siempre se esgrimen consideraciones extraliterarias: valor mítico, valor histórico (identidad nacional), estética, transcendencia universal, etc. ¿En contra de qué se inscribe su ritmo-sentido? En 1942, fecha de su primera publicación, «Yelidá» se inscribe en contra de la creencia generalizada y asumida por la sociedad en el sentido de que, desde la llegada de Colón hasta el presente del poema, la República Dominicana era una nación de blancos de sangre hispana. Las evidencias históricas prueban que desde el siglo XVII fue mayoritariamente mulata (Tolentino: 1974.) Para destruir esa creencia, el poema «Yelidá» está estructurado sobre un curioso mito: su espacio está ubicado en Haití (no en la República Dominicana, por razones obvias que explicaré enseguida) y la etnicidad que el texto construye está formada simbólicamente por la fusión masculina de un marino noruego (Erick) y una negra haitiana (Madame Suquí), de cuyo ayuntamiento carnal resulta una creación simbólica: la mulata Yelidá, origen y madre de la nación mulata.

Como nada de esto está explicado en el poema (porque un poema no está para explicar nada) es de la lectura simbólica de donde extraigo esos sentidos. Puesto que Haití es una nación de negros, el espacio haitiano no es más que un pretexto de Hernández Franco para

6 Parte de esa campaña periodística está recogida en Bernardo Vega, *El 23 de febrero de 1930 o la más anunciada revolución de América*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1989.

no tener que situar la acción en la República Dominicana. ¿Por qué no en su propio país? Después de la matanza de haitianos en 1937 y la reafirmación de la ideología hispanizante de la dictadura trujillista (en el sentido de que esta era una nación de gente blanca, católica, etc.), ubicar a «Yelidá» en nuestro suelo era peligroso, sobre todo para un burócrata e ideólogo del trujillismo. Descarto la idea de un mito antillano, pues Cuba es nación mayoritariamente de gente blanca y luego de minoría de negros, no moluta. El Puerto Rico de 1942 presentaba una composición étnica de mayoría blanca y había un desprecio ostensible por lo negro o lo mulato. Luis Palés Matos dio por los años de 1920 un viraje a esta situación con su libro *Tun tun de pasa y grifería* y con «Danza negra», «Majestad negra», «El duque de la Mermelada» y otros poemas influyó en los años 20 a todo el movimiento de poesía afrocubana del decenio del 30 que habían iniciado Ballagas, Tallet y con mayor vigor Nicolás Guillén, teniendo como antecedente inmediato el *Cabier d'un retour au pays natal* (1929) de Césaire. Palés Matos influyó en la poesía dominicana y, aparte de poemas aislados, el primer libro que muestra esa resonancia fue *Trópico negro* (1941) de Manuel del Cabral (Incháustegui, 1973:260).

De modo que «Yelidá» es un discurso poético cuyo funcionamiento es un yo-aquí-ahora para la cultura dominicana y su valor reside en contrariar una creencia social. El poeta escogió a un marino noruego, aventurero por lo demás como Colón, y no a un español, para tomar distancia con respecto a la realidad histórica. Con Madame Suquí no hay problema, pues lo mismo da una negra dominicana que una haitiana, pues ambas provienen de África. Escoger a la negra haitiana es otra distancia que el poema se da con respecto a la realidad dominicana inmediata.

Además, como antecedente inmediato de «Yelidá» está *Compadre Mon*, de Manuel del Cabral, publicado en 1940, su contexto y memoria anterior. Pero es solamente la segunda parte de *Compadre Mon* la que se constituye, en parte, en referente anterior que Hernández Franco debió tomar muy en cuenta. En efecto, el poema de Cabral es un texto único, amplio y ambicioso, en cuya primera parte se produce una transformación de un sentido oficial y de una creencia difundida principalmente por los intelectuales dominicanos de que el campesino nuestro

es haragán, enfermizo, imprevisor, feo, mentiroso, mujeriego, jugador, bebedor, oportunista político y que lo caracterizan cuantos vicios humanos hay sobre la tierra. A mi juicio, sólo Rafael Justino Castillo (1955: 239-254) y Andrés Julio Montolío (1897) se opusieron vigorosamente en 1897 a este prejuicio difundido por José Ramón López en su opúsculo *La alimentación y las razas* (1896). En este sentido el poema de Cabral funda un sentido nuevo para un sujeto nuevo en nuestra cultura: el campesino. En la segunda parte de *Compadre Mon* el personaje campesino es trasladado simbólicamente a Haití, para ponerlo a actuar en un escenario que para el dominicano es la radical diferencia. En esta segunda parte, el poema se convierte en un mito de poder entre Haití y República Dominicana, lucha en la cual, por supuesto, sale vencedor el campesino dominicano, quien es resemantizado con todos los atributos y valores humanos positivos propios de un nuevo orden político ajeno a la montonera y proclive a la modernización de la sociedad dominicana. Para esto, la escritura opera una parábola mítica que reproduce, sin nombrarla, la leyenda del Comegente, documentada literariamente por primera vez por el padre Pablo de Amézquita en un periódico de La Vega y luego estructurada más simbólicamente por Casimiro de Moya⁷.

Pedro Mir estuvo inicialmente en este grupo de poetas llamados independientes, quienes fundaron, encabezados por Rafael Díaz Niese, Pedro René Contín Aybar, Incháustegui Cabral, Hernández Franco, Emilio Rodríguez Demorizi y Vicente Tolentino Rojas, la revista *Cuadernos Dominicanos de Cultura*.

En otra obra (Céspedes: 1985:246-247) he situado el breve curso de Pedro Mir en el grupo de los «independientes» y su exclusión de la revista de La Poesía Sorprendida, junto a Carmen Natalia Martínez Bonilla. La oralidad política, muy importante si se recoge a posteriori para establecer la historicidad de la vida en medio de las dictaduras, reconoce que Mir, enemigo de Trujillo, como en su inicio lo fue-

7 *Episodios nacionales. Novela histórica y de costumbres nacionales*, 1ª ed. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1985. Ese texto permaneció inédito desde que fue escrito en las Islas Turcas entre 1886-96, durante el exilio de su autor, huyendo del dictador Ulises Heureaux.

ron casi todos los intelectuales, tenía que salir del país y el único medio para lograrlo era auxiliarse de quienes podían ayudarle a escapar. Así se hizo y las peripecias de este exilio algún día serán contadas. Aquí solamente nos interesa la obra del poeta porque su trayectoria de exiliado es más valor que la argucia de trujillista utilizada para poder escapar de la dictadura. De otra manera, hubiera sido Mir un candidato a cadáver.

De la etapa de Mir anterior al exilio, tanto los poetas que fueron grandes trujillistas como los que no lo fueron, o lo fueron tíbiamente para poder sobrevivir, coinciden en señalar que los mejores poemas de Mir siguen siendo los publicados antes de salir del país⁸. Estoy de acuerdo con ese juicio y para mí «Poema del llanto trigueño», «Plática del pozo» y «La vida manda que pueble estos caminos» sobreviven a la denuncia nerudiana de *Hay un país en el mundo* o del *Contracanto a Walt Whitman*. Quizá en la etapa del regreso del exilio se puedan salvar algunos poemas de *Viaje a la muchedumbre*. Pero en este aspecto, aunque leídos, confieso que todavía no he realizado una lectura valorativa del ritmo-sentido de estos poemas y su relación con lo transocial, lo transubjetivo y lo transideológico. Carmen Natalia tuvo un trayecto parecido al de Mir para lograr salir del país. Además, ella fue la más alta voz poética femenina del exilio. Su labor feminista fue muy fecunda. Su obra poética completa, publicada bajo el título de *Alma adentro* (Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1976) contiene el poema «Llanto sin término para el hijo nunca llegado» (1959), revelador de la situación del sujeto femenino en nuestra cultura.

4. La “generación” del 48

Esta “generación”⁹ postuló una estrategia poética que conciliaba la estética y la verdad y asumía el compromiso nerudiano. Se dijo hija

8 Recogidos por Antonio Fernández Spencer, *Nueva poesía dominicana*. Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica: Madrid, 1953, pp. 231-247.

9 Para una crítica epistemológica de la noción de generación, véase mi artículo

del postumismo y de La Poesía Sorprendida. Lo cual fue un obstáculo para transformar las poéticas de ambos grupos.

El gran poeta de este grupo es, en mi opinión, Luis Alfredo Torres, sobre quien no se han hecho estudios sistemáticos fuera del texto fraterno y amistoso, suerte de *esprit de corps*, de Lupo Hernández Rueda (1981), el cual estudia a cada uno de los integrantes del grupo. El valor poético de Torres no solamente reside en su gran poema «Canto a Prosperina» sino en la fundación de un discurso poético basado en la construcción sistemática de una subjetividad nueva en la cultura dominicana: el dar un sentido nuevo a un significante reprimido en la sociedad. Me refiero al amor homosexual, trabajado en casi todos los opúsculos que modestamente fue publicando como pudo y que, de cada uno, se publicó una antología que contiene poemas de *Los días irreverentes*, *Los bellos rostros*, *Sabó*, *Ciudad cerrada*, *Oscuro litoral*¹⁰.

Lupo Hernández Rueda mismo (1975), con su poema «Círculo» salva su grueso volumen titulado *Por ahora*. De los demás componentes de la llamada generación del 48 habría que estudiar rítmicamente qué podría salvarse de ellos. Pero haciendo un estudio texto por texto. ¿Qué quedaría de Rafael Lara Cintrón, de Abelardo Vicioso, de Víctor Villegas, de Rafael Valera Benítez, de Alberto Peña Lebrón, fuera de la realidad nerudiana o de la estética que ilustra el postumismo o la poesía de los sorprendidos? De todos ellos hay textos que me gustan y que seguiré leyendo siempre, pero en materia de valor poético el gusto no decide nada.

5. Los poetas de 1961 a 1991

Después de la muerte de Trujillo, con exclusión de los nombres que brillaron hasta 1960, con obra hecha, surgió una floración de poe-

«Crítica de una noción: 'las generaciones'», en Soledad Álvarez et al., *El debate sobre las generaciones*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1990, pp. 127-132.

10 Luis Alfredo Torres, *Antología poética*. Santo Domingo: Colección Orfeo, Biblioteca Nacional, 1985.

tas y grupos literarios casi siempre ligados al furor político del momento. Esa ebullición dura todavía hoy, aunque con menos ruido, una vez se fueron apagando las utopías primarias o una vez que las necesidades coyunturales comenzaron a ser satisfechas por los mecanismos de movilidad social puestos en funcionamiento para enfriar cabezas y nivelar deseos desmedidos.

Pero un balance sucinto descarta rápidamente fuegos fatuos producidos por efectos publicitarios o por máquinas promotoras de modas literarias (prensa, radio, televisión, partidos políticos, clubes culturales, etc.).

De esa época, y porque tuvo resonancia en 1963, queda el nombre de Juan Sánchez Lamouth, sujeto, como todos los demás, al escrutinio de una revaloración poética. Pero a partir de 1966 hasta 1970 la narrativa, en el plano de la promoción y de cierta calidad, toma el relevo del poema, dejado atrás sobre todo por René del Risco y Miguel Alfonseca. Ellos cesaron con el período que les dio origen: la revuelta de abril. Un fracaso político resentido y vivido como fracaso poético. Su reciclamiento, sin explicaciones teóricas, pasa de la poesía al cuento. Y con ellos surge una camada integrada también por Ramón Francisco, Marcio Veloz Maggiolo, Enriquillo Sánchez, Rubén Echavarría, Armando Armanzar e Iván García (este último sobresale más bien en el teatro). ¿Qué podía realizar el cuento que no pudiera la poesía?

Viejas ideologías entraron quizá en funcionamiento para desplazar a la poesía como fracaso político: los vanguardismos políticos, el profetismo, la teleología de la inevitabilidad de la revolución y de la finalidad de la poesía como liberación del hombre, el castrismo, el fin de la historia y de las ideologías, la panacea de la publicidad como la realización de una metanarración, una revalorización de la prosa identificada con lo racional, opuesta a la poesía como lo irracional, a partir del triunfo del *boom* latinoamericano y quizá, aspecto a no desdeñar, una influencia directa de la narrativa de Juan Bosch por un lado y de su conducción política por el otro. Fue Juan Bosch quien apadrinó el lanzamiento literario de los futuros narradores y cuentistas del grupo El Puño en un célebre acto literario en la antigua Librería Dominicana a finales de 1966.

La razón novelesca y narrativa iría entonces a trabajar lo que no pudo el poema: dar respuesta a las múltiples preguntas en torno a la especificidad dominicana, buscar sus orígenes, su identidad, a través de la exposición de su sicología, de su atraso cultural y político, de sus vicios, de su historia, de las raíces del autoritarismo. Explicar, a través de los personajes del cuento, el fracaso y las secuelas de la revuelta de abril, utilizando técnicas de escritura a la moda.

De este esfuerzo salieron nombres consolidados en nuestra narrativa como el caso de Marcio Veloz Maggiolo, quien surge como escritor a finales de la dictadura. Otros se detuvieron en el intento: René del Risco, Armando Armánzar, Enriquillo Sánchez, Rubén Echavarría. Pero los textos de ese momento permitieron la preparación de otros cuentistas que irrumpirían a fines de los 70 y principios de los 80, como José Alcántara Almánzar, Roberto Marcallé Abreu, Pedro Peix, Arturo Rodríguez Fernández, Diógenes Valdez. O algunos, como Enriquillo Sánchez, volverían a la poesía como vocación total y desbordamiento de la subjetividad a partir de los años 80.

Después del estancamiento del grupo El Puño emergieron dos grupos poéticos que ya venían trabajando por su cuenta: La Isla, dirigido por Antonio Lockward, y la Joven Poesía, dirigida por Mateo Morrison. Este último grupo era numéricamente más grande y se asoció todo el que se consideró poeta joven o surgido después de la revuelta de abril del 1965. El de Lockward era más cerrado porque sus miembros eran antes que nada militantes de partidos de izquierda. Las posibilidades de expansión y consolidación de la Joven Poesía —asunto muy estudiado ya— eran mínimas debido a la estrechez del horizonte cultural y a una derivación de la concepción de la poesía como compromiso político mezclado con bohemia, facilismo y deseo ardiente de prestigio y movilidad social. El crítico Pedro Conde es quien, sociológicamente, ha estudiado con más amplitud este aspecto de la Joven Poesía en los artículos que viene publicando en el periódico *El Siglo*. El estudio de Céspedes (1983: 55-68) tiende más al aspecto del valor poético. Además, Conde está trabajando en una investigación sobre este tema.

De los componentes de ese grupo poético se salvan, hasta ahora, dos de sus exponentes. El primero, Alexis Gómez Rosa, el más serio y

sistemático, según lo atestiguan sus innumerables publicaciones. Su último libro (dos en uno) *Contra la pluma la espuma* (1990) es de una calidad excepcional.

Enriquillo Sánchez, primero cuentista, sin pertenecer a la Joven Poesía, sino al grupo El Puño, del cual se habló más arriba, es hoy, junto con Alexis Gómez, un alto poeta y una voz singular en la cultura dominicana. Su último libro titulado *Convicto y confeso I* (1990), que contiene a su vez cuatro libros de poemas, no solamente es un gran poeta, sino también un ensayista brillante en cuya columna "Para Uso Oficial Solamente", publicada en el periódico *El Siglo*, se debaten los problemas culturales y literarios dominicanos, caribeños o latinoamericanos.

Otra poetisa, Jeannette Miller, la cual tampoco perteneció a la Joven Poesía, sino que surgió vinculada al grupo Arte y Liberación en 1961 y luego, a su regreso de Madrid en 1970, fue la única mujer miembro de El Puño, conserva en su primer libro *Fórmulas para combatir el miedo* (1974) la preocupación temática de la época. Es decir, del poema ligado a la política y a la historia. Pero su segundo libro (dos en uno también) *Fichas de identidad/Estadías* (1985) revela un espíritu crítico e independiente que ha encontrado su propio ritmo.

De la última promoción de poetisas surgida en los años 80 es muy prematuro hacer vaticinios globalmente. Casi todos comenzaron estudiando literatura, filosofía o pedagogía en la universidad estatal y fueron reclutados por una estructura cultural universitaria ya emplazada e ideologizada llamada Taller Literario «César Vallejo». Los talleres o círculos surgieron, a imitación del de la universidad estatal, en casi todas las universidades del país, en las provincias o rincones más remotos de la nación. Dirigidos por animadores culturales y cuadros políticos de izquierda en función profesoral o de extensionismo cultural, estos talleres regimentan un canon literario y congelan la crítica y la pluralidad. Funcionan como escuelas preceptivas y su ideología literaria es el compromiso político.

De esa última generación que contó con decenas de talleristas sólo han emergido tres nombres dotados de futuro poético y hasta que otros nombres y otras obras no demuestren lo contrario: José Enrique García, Cayo Claudio Espinal y José Mármol. Es bueno

aclarar que García y Espinal no pertenecieron a talleres literarios, aunque estuvieron vinculados a círculos literarios del Cibao. En el caso del poeta Mármol, no fue hasta la salida de su último libro *La invención del día* (1989) cuando él comienza a soltarse las ataduras que le marcaron a nivel tallerista y de captación de conocimientos académicos. Su poética de cepa filosófica y su práctica de la escritura en algunos poemas en *Encuentro con las mismas otredades I y II* (1985, 1989), todavía bajo esta ideología filosófica, son su peor amenaza y su mayor peligro. En el libro que he mencionado primero hay un esfuerzo por salir de ese aprisionamiento ideológico. La filosofía, incluso más que la historia y la política, es el mayor enemigo de la poesía. A la historia y a la política podemos desarmarles fácilmente sus estrategias y sus tácticas, pero la filosofía es más obstinada y ejerce un mayor efecto de fascinación que cualquier otra disciplina so pretexto de su disfraz de ciencia, y a veces de ciencia de ciencias. Ni la semiótica contemporánea goza, como ciencia internacional, de tan enorme prestigio como la filosofía. Es toda la cultura occidental de la teoría del signo que la sostiene, desde los presocráticos hasta hoy. La preocupación de Espinal en *Banquetes de aflicción* (1980) y en *Utopía de los vínculos* (1981) es la que retomó la narrativa desde 1966: nuestros orígenes. Por su parte, García se anuncia ya en *Meditación en torno a una sospecha* (1977) como un futuro poeta con garras. Lo que quedó demostrado en *El fabulador* (1984), *Ritual del tiempo y del espacio* (1986) y *En el camino y en la casa* (1985).

6. Breve excursio sobre la narrativa

Es Juan Bosch con sus cuentos publicados en *Camino real* (1933) y con su novela *La mañosa* (1936) quien transforma la prosa literaria en nuestra cultura e influye en casi todos los narradores posteriores, para demostrar lo cual basta examinar los cuentos que cada uno publicó, en forma de libro, en revistas o periódicos: en Marrero Arísty, José Rijo, Lacay Polanco, J. M. Sanz Lajara, Sócrates Nolasco y otros. Del grupo de novelistas del período 1935-1940 sólo él y Ramón Marrero

Aristy, autor de *Over* (1939), pueden aspirar a la excelencia del valor poético. Ni las novelas de Requena, *Los enemigos de la tierra*, ni la de Moscoso Puello, *Cañas y bueyes*, ni la de Pérez Cabral, *Jengibre*, alcanzan esa dimensión. Permanecen como documentos etnográficos a ser leídos en cada época.

Los cuentos de Bosch escritos en el exilio, sobre todo «La mancha indeleble», «Dos pesos de agua», «La nochebuena de Encarnación Mendoza», «El indio Manuel Sicuri» y «El hombre que lloró» y los del primer libro como «La mujer» y «San Andrés» han ejercido, a su regreso y con la publicación de sus cuentos escritos antes, en y después del exilio, una influencia notable en la forma de novelar y hacer cuentos en el país a partir de 1961. Esa influencia comenzó a menguar a partir de la irrupción del *boom* de la novela latinoamericana.

Ya vimos que esa influencia de Bosch se ejerció en los cuentistas que abandonaron la poesía después de la revuelta de abril del 65. Y el texto teórico de Bosch titulado «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos» fue, y sigue siendo, una especie de consulta permanente para los duchos y sobre todo un vademécum para quienes se inician en el oficio, independientemente de si el cuentista sigue determinadas vertientes de la cuentística latinoamericana actual.

Después que el grupo de novelistas del ciclo 1935-40 hizo historia, la vía estaba abierta. Pero hombres como Sanz Lajara en *Los rompidos* (1963), tardía prolongación de la montonera en su versión del golpe de Estado moderno en América Latina; Ramón Lacay Polanco en *El hombre de piedra* (1959) y Alfredo Fernández Simó en *Guazábara*, (1958), no siguieron el paradigma de Marrero Aristy, sino el de Bosch, que en la dictadura era menos arriesgado, pues esta podía recuperar, como de hecho quiso hacerlo con *La Mañosa*, esas obras, interpretándolas como el fin de las revoluciones montoneras y el surgimiento de una era de paz y progreso inaugurada por Trujillo¹¹.

11 Se me ha dicho, oralmente, que Trujillo, a través del Partido Dominicano, financió la primera edición de *La Mañosa*, antes de que Bosch se exiliara, y la distribuyó a través de la burocracia y el Partido como ejemplo de la literatura que debía escribirse y leerse en el país para mostrar que con él había terminado la era de las revoluciones que desangraron a la nación durante casi un siglo.

Pero Lacay Polanco escribió otras novelas que no tuvieron la mediación o influencia de Bosch —o podrían tenerla en el ámbito de la utilización del lenguaje común— sino más bien una temática de moda en Europa consistente en el desgarramiento de la existencia humana y el sentido de lo absurdo de toda lucha por parte del hombre: *La mujer de agua* (1949), *En su niebla* (1950), *No todo está perdido* (1966) y *El extraño caso de Camelia Torres* (1978).

Los novelistas que inician un nuevo ciclo a partir de 1960 están muy alejados del problema rural de la montonera, pero sí conocieron la novelística europea de François Mauriac, Lagerkvist y otros escritores llamados católicos como Morris L. West, Asch, y van Aerde o incluso a Kafka, a Sartre y a Camus que no tenían nada de católicos. La novela de Ramón Emilio Reyes, *El testimonio* (1961), inaugura este recurso al mito y al símbolo para hacer una transfiguración del pueblo sufriente bajo la dictadura¹² y en *El cerco* (1962) es todo el drama kafkaiano o existencialista que sale a flote. Otro tanto hacen Marcio Veloz Maggiolo en *Judas/El buen ladrón* (1962) y Carlos Esteban Deive en *Magdalena* (1964).

De estos tres novelistas, sólo Veloz Maggiolo y Deive han seguido cultivando con asiduidad el género y sus novelas de hoy no parecen ni recordar la modalidad que les dio nombradía a principios de 1960. Deive publicó un curioso libro de relatos que ha sido poco o nada estudiado y que lleva por título *Museo de diablos* (1966). Luego vino su novela *Las devastaciones* (1979). Las novelas de ambos están más ancladas en la preocupación de las formas literarias que se cultivan en América hispánica con el salto del *boom* pero con una ambientación temática anclada en la búsqueda de un origen o esencia de la especificidad de lo dominicano. Que fue el giro advertido a raíz del abandono de la poesía en provecho de la narrativa hacia 1966: el fracaso de la revolución de 1965 como fracaso de la poesía. En esta óptica se inscriben las novelas *Los ángeles de hueso*, *La vida no tiene nombre*, *De abril en adelante*, *La biografía difusa de Sombra Castañeda* y *Materia prima* (1988), de Veloz Maggiolo. Y su libro de cuentos *La fértil agonía del amor*.

12 Este ciclo de novelas «bíblicas» ha sido estudiado en detalle por Giovanni di Pietro, «La novela bíblica y el fin de la Era». *Cuadernos de Poética* 18 (1989): 7-76.

Una novela experimental de Aída Cartagena Portalatín, *Escalera para Electra* (1975, 1980), integra elementos formales de la nueva novela francesa, como en su momento lo hizo *De abril en adelante* (1974) integrando técnicas de *La batalla de Farsalia*, de Claude Simon. O como lo hace *En el atascadero* (1987) Manuel Matos Moquete, más próximo a la técnica de Robbe-Grillet en *Dans le labyrinthe*.

La novela paradigmática del decenio de los 80 fue *Sólo cenizas ballarás (bolero)* (1980), de Pedro Vergés, la cual vino a cambiar y a desacralizar un lenguaje estereotipado del novelar en nuestra cultura. La introducción violenta de un erotismo descarnado a través de un lenguaje ordinario y unos personajes no menos ordinarios, reorientó no sólo la lectura (erosión de la moral sexual en una sociedad mojigata) sino la práctica de escribir y de hecho dicho texto vino a ser, sin proponérselo, un espaldarazo al descalabro que venía sufriendo la poesía desde 1966 en manos de neófitos o aficionados de circunstancia. Las novelas posteriores a la de Vergés llevan, de una u otra manera, su impronta. Eso se observa sobre todo, para citar un caso, en la última novela de Diógenes Valdez, *Los tiempos revocables* (1984), en *La otra Penélope* (1982) de Andrés L. Mateo, en *Materia prima* (1988) de Veloz Maggiolo o en *Curriculum. El síndrome de la visa* (1981), de Efraim Castillo.

Debería cerrar esta conferencia con un balance de nuestra cuentística y de nuestro teatro, ponderando las obras de valor de nuestros escritores que han incursionado en esos géneros.

Después de 1966 hasta ahora, como llevo dicho, ha habido una floración de cuentistas que en cada libro publicado puede encontrarse uno que otro texto de valor que salve a su autor. Veloz Maggiolo en *La fértil agonía del amor* (1982) salva su obra con el cuento homónimo que da título al libro. René del Risco salva su dignidad juvenil con «Ahora que vuelvo, Ton» y con «El mundo sigue, Celina». José Alcántara Almánzar había publicado tres libros de cuentos antes de *Las máscaras de la seducción* (1983). Aquí, «La humillación», «Lulú o la metamorfosis» son paradigmas de escritura de valor. En su último libro de cuentos *La carne estremecida* (1989) «El zurdo» salva la obra. En *Infancia feliz* (1978), de Armando Almánzar, «Pompa» salva la obra y *Límite* (1979), del mismo autor, se salva por «El gato», recreación de un tema ya tratado por

Sanz Lajara (ver su cuento «Curiosidad», del libro *El candado*. Santo Domingo: Librería Dominicana, 1959, pp. 79-83), pero que no le resta valor al texto de Almánzar.

Cinco cuentos salvan *El silencio del caracol* (1978) de Diógenes Valdez: el cuento homónimo del título del libro, «Pandemonium», «Biografía de un hombre desde un sexto piso», «Antipólux» y «La cacería».

En 1974, en la columna «Artes y Letras» del vespertino *Ultima Hora*, hice públicas mis críticas radicales a la escritura de Arturo Rodríguez Fernández cuando apareció su primer libro *La búsqueda de los desencuentros* (1974). Tales críticas fueron luego recogidas en otro texto (Céspedes, 1976: 184-187, 270-276). Aquella dureza aparente de 1974 dio sus frutos. Rodríguez Fernández, al igual que otros cuentistas jóvenes, vivieron una época que se caracterizó por la prisa y el escribir para concursos. Esto se muestra en la abundante y amedrentadora lista de premios y menciones recibidas que figuran en la contratapa de su último libro. En aquellos años de violencia política descarnada se escribía muy influido por la prisa. Sus efectos fueron deletéreos: mucha cantidad y poca calidad. Rodríguez Fernández captó, al parecer, la intención de aquellos señalamientos. Su último libro *Subir como una marea* (1980) es un testimonio de eso. Varios textos como «Ceremonia prenupcial», «Por aquí ya pasamos», su novela experimental *Mutanville* (1980) y su obra teatral *Cordón umbilical* (1984) prueban que él pasó los años difíciles de la iniciación.

Sé que no he agotado el caudal de cuentistas que han surgido en estos últimos veinte años. Pero cierro aquí este apartado mencionando a Pedro Peix, quien ha escrito muchos cuentos e incluso un libro, *La noche de los buzones blancos* (1980), pero ninguno de sus textos tiene la calidad de «Pormenores de una servidumbre» (1985), con el cual ganó el primer premio en el concurso de cuentos de Casa de Teatro. No quise esbozar adrede una lectura de cuentistas consagrados que comenzaron a publicar en los años 50 y que hoy continúan activos como escritores: Virgilio Díaz Grullón, con varios libros de cuentos: *Un día cualquiera* (1958), *Crónicas de Altocerro* (1966), *Más allá del espejo* (1975), y *De niños, hombres y fantasmas* (1981, 1982) tiene dos obras maestras: «Más allá del espejo» y «Círculo». O Hilma Contreras, influida desde 1933

por Bosch, la cual publicó un libro de cuentos, *Entre dos silencios* (1987), donde reúne en una suerte de antología sus mejores textos. O Aída Cartagena Portalatín con su libro *Tablero* (1987). Y también ese personaje completo de la literatura dominicana, Manuel Rueda, que de repente, con *Papeles de Sara y otros relatos* (1985), se nos revela no ya como poeta, dramaturgo o crítico, sino como un gran cuentista y narrador. Creo que el único género que le falta por depredar es la novela. Su último libro de poemas, *Congregación del cuerpo único* (1989), de extraordinaria calidad, amplía el radio semántico del significante reprimido por la sociedad y que ya Torres había trabajado profusamente.

7. La escritura teatral

Aunque hubo una escasa actividad teatral escrita por dominicanos hasta 1950, no es sino con *La trinitaria blanca* (1957) de Manuel Rueda que se inicia un cambio en el lenguaje de la escritura teatral¹³.

Desde 1953, Franklin Domínguez es, con *Espigas maduras* (1959) y su antecedente preparatorio *Extraño juicio* (1953), así como *La espera* (1959) y *La broma del Senador* (1958), el más prolífico cultor del teatro de comedias en el país, tanto por las piezas escritas o inéditas como por las representaciones de estas y como director de las mismas. Él, Rueda, y Máximo Avilés Blonda con *Las manos vacías* (1960) son los dramaturgos que posibilitarán salir del encierro neoclásico y lanzar el teatro dominicano hacia la búsqueda de la vida cotidiana y los problemas actuales del sujeto común. Hubo un conato de clasicidad griega con Mises Burgos (poema escénico *El héroe*, 1960), Incháustegui Cabral (sus piezas con títulos de los trágicos griegos: *Prometeo encadenado*, *Filoctetes* e *Hipólito*, que al igual que *Miedo en un puñado de polvo*, simbolizan el drama de la lucha del sujeto por su libertad en medio de la violencia política), al igual que Veloz Maggiolo con su pieza *Creonte*.

13 José Molinaza en *Historia crítica del teatro dominicano*, Santo Domingo: Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1984 (2 tomos de 3 publicados hasta ahora), I (1492-1844) y II (1844-1930) hace un inventario de todas las obras de teatro publicadas y representadas en el país.

Las obras posteriores de Rueda, Domínguez y Blonda abrieron las puertas a Iván García, Reynaldo Disla, Manuel Chapuseaux, Basilio Nova (estos últimos tres cultores del teatro popular), Arturo Rodríguez Fernández, Carlos Acevedo, Rafael Vásquez, Efraim Castillo y otros, y posibilitaron una valorización nueva del quehacer teatral que sepultó el casi exclusivo predominio de la representación de obras de autores españoles y de dramaturgos de otras nacionalidades que dominaron las tablas desde que se fundó el Teatro de Bellas Artes en mayo de 1946.

Como colofón, faltaría un breve resumen valorativo de la crítica literaria dominicana en estos últimos 90 años. Pero esto sería tema de otro ensayo.

Bibliografía

1. Diógenes Céspedes. *Ideas filosóficas, discurso sindical y mitos cotidianos en Santo Domingo*. Santo Domingo: Editora Taller, 1996.
2. _____. *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX*. Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1985.
3. Franklin Mises Burgos. *Obra poética completa*. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1986.
4. Jesús de Galíndez. *La era de Trujillo*. Buenos Aires: Editorial Americana, 1962.

El ritmo: ideas y práctica en seis escritores del Caribe e Hispanoamérica¹

I. Tres “teóricos”

1. El objetivo de este trabajo es delinear, brevemente, algunas ideas predominantes acerca del ritmo en escritores del Caribe como Pedro Henríquez Ureña y Juan Bosch, así como por contraste, en un escritor muy alejado de los predios caribeños como lo es Macedonio Fernández.

El segundo objetivo es ofrecer un juicio sobre obras de escritores del Caribe, en la ocurrencia de dominicanos, a cuyo examen he dedicado innumerables sesiones en el transcurso de mi experiencia docente como analista de textos literarios con los estudiantes del Departamento de Letras de la Universidad de Santo Domingo.

Estos autores y sus textos son: Juan Bosch y su cuento “La mancha indeleble”, el poema “Yelidá” de Tomás Hernández Franco, y dos novelas, la primera *Sólo cenizas hallarás (bolero)*, de Pedro Vergés, y la última, *Los que falsificaron la firma de Dios*, de Viriato Sención.

2. Aunque he estudiado en otros textos la teoría de Henríquez Ureña, Bosch y Macedonio Fernández, existe un número considerable de latinoamericanos y españoles que han reflexionado sobre el

1 Ponencia leída en abril de 1998 en la Universidad de Burdeos. Publicada parcialmente en el periódico *Listín Diario*, de Santo Domingo, sábado 9 de mayo de 1998, p. 8-A. Posteriormente se publicó la versión íntegra en el libro editado por Gema Areta Marigó et. alii, *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s) y ruptura(s)*. Madrid: Editorial Verbum, Colec. Ensayo, 1999, pp. 71-84.

tema. En casi todos ellos, el empleo de la palabra ritmo es metafórico. La herencia viene casi en su totalidad de las métricas españolas y de los libros de retórica, las cuales a su vez trasladaron ese concepto del campo musical, de la naturaleza, de la biología o del cosmos al campo de la literatura.

Pero el sentido más expandido de la palabra ritmo reside en el plano de la música, sobre todo de la popular, con la cual ha llegado casi a fundirse. Decir “ritmo” en Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Haití y demás pueblos caribeños, es decir de inmediato “la música popular o folclórica” de cada uno de esos países.

A la confusión semántica —que existe— entre ritmo (plano musical) y ritmo en el plano literario, han contribuido casi todos nuestros escritores, críticos, lingüistas y filólogos que han reflexionado sobre el concepto cuando ha sido específico a su propia práctica.

Con el mismo fervor con que se piensa en la música popular cuando se habla de ritmo en estas latitudes caribeñas, de la misma manera se piensa en la musicalidad de las palabras cuando se habla de la palabra ritmo aplicada a la poesía o, en segundo término, a la literatura. Incluso “ritmo” está masivamente asociado a la poesía medida. La prosa, sea artística o informativo-ideológica, aparece cabalmente exenta de ritmo, porque el ojo no percibe forma de medirla en líneas discontinuas como el poema versificado. Del mismo modo que parece carecer de este atributo la poesía que no presenta rima y estrofas bien delimitadas. Si nada de eso tiene ritmo, supóngase qué ocurre con el registro oral. En uno y otro discurso, el ritmo lingüístico es un inconsciente.

¿Cómo remediar esta situación y devolver la especificidad del concepto a cada plano, de modo que en música, en literatura, en biología, etc., tenga su empleo eficaz?

¿Cuánto tiempo tomaría introducir en los manuales escolares de lengua y literatura la definición de ritmo como organización o disposición del sentido en una obra, según la teoría que ha planteado Henri Meschonnic desde la aparición de *Para la poética* en 1970? Al menos, en la cultura dominicana se ha iniciado ese proceso con la obra pedagógica emprendida por Manuel Núñez, quien ha venido escribiendo libros de textos de lengua y literatura para la escuela primaria y secundaria en los

cuales ha hecho una fina aplicación de los conceptos lingüísticos de Benveniste y la poética de Meschonnic. Esos libros, aunque aprobados por la Secretaría de Educación, conviven todavía con los que están regidos por la teoría pre-saussuriana del lenguaje y la teoría tradicional de la literatura.

¿Tomaría la palabra ritmo la misma cantidad de tiempo que tomó en Occidente esa misma palabra para pasar de lo específico al uso semiótico en la escuela, en la vida, en la sociedad y en la literatura? Es decir, desde el momento en que en Grecia, el ritmo literario deja de ser forma, disposición, para pasar a lo inespecífico de cantidad, cadencia, movimiento del mar, medida del cosmos, respiración y otros empleos semióticos. Que podrán tener su pertinencia en el plano de su respectiva práctica, pero en la teoría y la práctica de la escritura, no. Incluso el hecho de que tengan tal pertinencia, podría ser objeto de discusión.

A lo largo de su camino teórico, Meschonnic hace depender la permanencia en el tiempo de la teoría del signo de esas ideas y usos semióticos de la palabra ritmo. O sea, que a esa teoría del ritmo que mantiene la confusión entre este concepto y la idea inespecífica que lo identifica con medida, cosmos, música, naturaleza, biología, movimiento acuático, tiene detrás una práctica y una teoría y una pragmática del poder que son las del Estado, el cual las impone finalmente al sistema social.

Doy por sentado que esa teoría del signo nos es conocida en sus implicaciones y efectos político-ideológicos. De ahí que remita a las obras de Meschonnic para mayores detalles. Me circunscribo solamente a repetir esquemáticamente lo principal: según esta teoría, a la cual él llama teoría metafísica del signo, ese signo es un representante de lo que designa. O sea, que es idéntico a la cosa. Que no hay entre ese signo y la cosa que designa ninguna relación histórica o arbitraria, sino natural o convencional. Incluso esa teoría metafísica postula una doble ausencia entre el signo y la cosa y entre ese signo y el significante, es decir, separación entre significado y significante. Esto implica un dualismo binario que separa el lenguaje y la vida y coloca el sujeto y la ideología en la lengua o el lenguaje, por lo que el sentido y el discurso quedan excluidos de su dominio.

3. Pedro Henríquez Ureña

En mi tesis doctoral de 1980, publicada en forma resumida en 1983 en Santo Domingo (Editora Taller) planteo el problema del ritmo en este filólogo dominicano. En 1982, en *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Verdier), Meschonnic le dedica algunas referencias relativas a la relación entre métrica y ritmo, la más crucial de las cuales es la que tiene que ver con el rasgo específico de las métricas, que según el humanista caribeño es la “noción misma, esencial, de unidad rítmica”. A lo cual agrega Meschonnic que “la paradoja es que el verso libre fue el que realizó esa unidad rítmica.”

Por su parte, estos estudios llamaron la atención de Manuel Matos Moquete en 1985. En un artículo titulado “Investigación lingüístico-literaria en Pedro Henríquez Ureña: la versificación”, Matos Moquete señala que “la concepción de la versificación es gramatical” en el citado autor y que tanto filología como gramática “parten de una concepción pre-sassuriana del habla y del uso” (*Cuadernos de Poética* 5 (1985): 20). Pero Matos Moquete, aunque afirma que PHU no es un teórico del lenguaje en el sentido clásico que tiene este término, reconoce que estudió no un sistema general, sino uno específico: el de la versificación española y que descubrió “algunas constantes en la historia de la versificación española, hasta entonces, no formuladas y hasta ahora no superadas en cuanto al rigor y al carácter sistemático.” (*Ibid.*)

Matos Moquete también estudió la especificidad del ritmo en los escritores y especialistas del Caribe y América hispana (Brenes Messén, de Costa Rica; Portuondo, Fernández Retamar y Marinello de Cuba; Paz, Vasconcelos de México y Cascales y Ortega y Gasset, de España), entre otros autores².

A partir del conocimiento de estos estudios, ha habido una inquietud nueva por la lingüística y la poética en Santo Domingo y el

2 *El discurso teórico en literatura en América hispánica*, 2 tomos. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1992. Es su tesis doctoral de París VIII hecha, al igual que la nuestra, bajo la dirección de H. Meschonnic. Igualmente hay que mencionar que Manuel Núñez también hizo su memoria de maestría bajo la dirección de Meschonnic.

Caribe, pero diría que el impulso inicial para ir más allá del estructuralismo y la semiótica se ha estancado en provecho de un vacío en donde, como en un limbo, a nadie le importa el estudio serio de la estilística o la estética tradicionales o la poética, aunque los espíritus más lúcidos cuando hablan o escriben, domina en ellos el sentido común de las nociones de la teoría literaria tradicional. Ese es el peso muerto de la escuela como repetición de la teoría del signo. No se necesita saber lo que es la teoría metafísica del signo para repetirla.

4. Juan Bosch

Entre los escritores dominicanos, Bosch es el que se ha referido más ampliamente al ritmo. No es, por supuesto, un teórico, sino un autor preocupado por desentrañar la especificidad de la escritura, básicamente del género cuento, en una época en que política, lenguaje y literatura eran menos instrumentales para él.

Y expuso sus ideas acerca de este problema en los llamados "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", que junto con "El arte de la composición" de Poe, el "Decálogo" del uruguayo Horacio Quiroga y las reflexiones de Cortázar han sido consultados y practicados por generaciones de escritores del Caribe.

Aunque en los buenos escritores la historicidad ocurre casi siempre en forma de grandes intuiciones, para una cultura como la hispanoamericana, herencia y copia de España o de Francia, por lo general, los sujetos odian las teorías, incluso muchas veces sin conocerlas. Por esta razón, quienes nos colocamos en una teoría que critica la metafísica del signo, es ya un alborozo encontrar a un escritor, a un crítico o a un lingüista que escriba o hable acerca del ritmo, referido al plano literario. Y que lo enseñe en la escuela o la universidad es ya un logro.

En el caso de Bosch, cuyo texto es pionero en la cultura dominicana, pese al dualismo entre forma y contenido que remacha su concepto de literatura y de escritura. Él lo ha dicho desde 1958 con la intuición de quien es escritor: "Hay sin embargo, una forma sustancial; la profunda, la que el lector no aprecia, a pesar de que a ella y sólo a ella se debe que el cuento que está leyendo le mantenga hechizado y atento al curso de la

acción que va desarrollándose en el relato o al destino de los personajes que figuren en él. De manera intuitiva o consciente, esa forma ha sido cultivada con esmero por todos los maestros del cuento.”³

A ese ritmo específicamente literario, Bosch lo concibe con términos de la naturaleza: la ley de la “fluencia constante”, que significa que la acción no puede detenerse jamás; y la ley de la tensión, según la cual el texto no puede dejar caer interés del lector una vez que ha sido atrapado por el cuento. Para Bosch, el tema puede ser de cualquier tipo: real o ficticio, pero esas dos leyes tienen que cumplirse inexorablemente, sin importar que la acción del cuento sea dramática, psicológica, trágica, humorística, social, superficial o profunda o que sus personajes sean seres humanos, plantas, animales, agua o aire o que el final sea sorprendente o no.

En esta teoría del cuento, Bosch atribuye un papel de primer orden al dominio de la lengua, la cultura y a lo que llama “la manera de escribir de cada cuentista”, es decir, su forma, que es el sentido específico del ritmo, aunque en sus “Apuntes...” la literatura es un servicio o instrumento, junto al lenguaje o la lengua, con funciones variadas. Con esas intuiciones de Bosch deben ir los escritores a la raíz de la especificidad de la escritura, aún dentro de su dualismo del fondo y la forma.

5. Macedonio Fernández

Ni Octavio Paz ni Alfonso Reyes ni Borges ejercen, como Macedonio, una fascinación teórica tan grande sobre las generaciones actuales de jóvenes intelectuales hispanoamericanos. Es una especie de Ciorán. Un gurú hispanoamericano que combina lo abstruso, lo anárquico, lo cínico y lo nihilista con la tecnicidad de su propio léxico. La totalidad forma un discurso accesible sólo para los iniciados. Borges, Reyes, Paz, Portuondo, Marinello, Fernández Retamar son tipos directos. Galeano fascina porque repite el lirismo de los conceptos, pero con el léxico de

3 En *Cuentos escritos en el exilio*. Santo Domingo: Editora Librería Dominicana, 1962, p. 27. Las citas que siguen son de esta obra donde aparecen los “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. Se dará el número de la página.

la rebelión. Buscan crear prosélitos. Son maestros de la verdad. En tipos como Macedonio existe eso, pero bajo la luz del indiferentismo, del irracionalismo. Lo tomas o lo dejas, parece decir su discurso que rueda por el bazar del mundo.

Los textos más antiguos de Macedonio que hablan del ritmo son de 1928: "Para una teoría del arte" y "Teoría de la novela". El texto titulado "Teoría de la humorística" es cercano a 1940.

En el primero de esos textos dice el autor: "Ritmo y Asimetría, como específicamente estéticos, es decir iguales a la Vida por su desigualdad o irregularidad."⁴

¿Puede reprochársele algo de metafísica a esta proposición si la comparamos, para su época, —y esta— con los discursos estilísticos más tradicionales que hablan de musicalidad, medida, movimiento acuático, respiración o cosmos?

¿Y esta segunda proposición?: "Ritmo, equivalente a Prosa, a Sonata pura, es libertad de movimiento y posiciones, como Asimetría en Pintura, etc., como Vida y el Mundo. El ritmo es la no regularidad, y no un compás laxo, como se pretende confundir." (*Ibid.*)

Sin prescindir del uso de ciertos términos propios de la teoría tradicional de la literatura, verbigracia estética, sostengo que Macedonio, para el contexto de su época, inscribe una historicidad de la escritura cuyos jirones pueden retomarse hoy, pero situando los efectos de algunas intuiciones que debilitan su discurso.

Él dijo: "El compás es antimusical como antiliterario, porque es antiviable o antivital. Sólo en la Danza es artístico el compás, porque la ejecución a compás es una de las dificultades que tiene que vencer el movimiento humano corporal voluntario, o, lo que es lo mismo, es una de las "facilidades" que tiene que ofrecer en espectáculo ese movimiento porque el solo placer estético procurado por la contemplación de la danza es el de percibir el máximo de movilidad con el mínimo de trabajo." (*Ibid.*, 249-50)

Sin agotar toda la reflexión sobre el ritmo en Hispanoamérica y el Caribe, creo entender en la propuesta de Macedonio que "Prosa" es para él "literatura" y que excluye de la prosa el compás, por no serle

4. En *Obras completas*, Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1974, t. III, p. 249

específico. Creo entender también que el concepto de "Prosa" rompe con el dualismo prosa/poesía y "Sonata pura" remite a "sonido" articulado de la voz humana, no a música. Por ahí llegamos a lo que sería "el significante en la oralidad de la escritura."⁵ Y concluyo en el ensayo dedicado a Macedonio: "La teoría del valor literario, si bien ronda el fantasma del formalismo en muchas de sus de sus proposiciones, tuvo y tiene todavía el mérito de ser una de las pocas teorías latinoamericanas que orientan su estrategia contra la razón, ese primer pilar de la seguridad de Occidente." (*Ibid.*, p. 185)

Lo que fascina todavía hoy de esta teoría de Macedonio Fernández es su componente de irracionalismo, antes que la brecha que abrió contra la teoría tradicional de la literatura tan temprano como en 1928 y 1940.

II. La práctica rítmica

Si el ritmo que ha teorizado la poética de Meschonnic se concibe como la organización o disposición del sentido en la obra, más por su consonantismo que por su vocalismo (prosodia), tales sentidos, para ser valor, exigen que su política esté orientada en contra de los sistemas sociales y sus ideologías de época.

La nostalgia de la métrica produce una angustia y un vacío al no poder ejercer su dominio técnico sobre el texto que su dualismo escinde en la oposición prosa/poesía. Por eso el análisis literario tradicional ha vuelto a su dominio de la estilística del contenido, sobre todo propiciado por los profesores hispanoamericanos que enseñan en los departamentos de literatura de las universidades norteamericanas, luego de la bancarrota del formalismo estructural o semiótico.

Desasidos de argumentos, creen ver también en la poética un análisis de contenido porque esta proclama que en el lenguaje y el discurso el sentido es lo capital, puesto que la obra literaria es eso, es

5 Diógenes Céspedes. *Política de la teoría del lenguaje y la poesía en América Latina en el siglo XX*. Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), 1995, p. 163.

decir, lenguaje, discurso. No hay más que recordar que significado, contenido o fondo, términos privilegiados de esa estilística, no son el sentido de una obra. No hay más métrica. Esta se detuvo en los albores del siglo XX. Si alguien escribe versos medidos hoy, se trata de puros ejercicios para agradar a ciertos oídos aferrados al pasado.

Lo que no es recuperable para esos especialistas de la teoría tradicional son los conceptos implicados en la teoría no metafísica del signo: es decir, lo radicalmente histórico y arbitrario, la inseparabilidad entre la teoría del sujeto y la teoría del Estado, del lenguaje y la historia, y, mucho menos, la proposición de que toda obra, si es valor, inscribe sus sentidos en contra de los sistemas sociales y sus ideologías. Ahí se detiene el coqueteo de los estilistas y estéticos con la poética.

a) “La mancha indeleble”, de Juan Bosch (texto de 1960)

Si se toma la proposición que dice que el valor-obra está en la inscripción del sentido en contra de los sistemas sociales y sus ideologías de época, sin posibilidad de que tal obra se convierta en denuncia, panfleto o propaganda, la prosodia y los demás elementos del ritmo son la búsqueda de la especificidad de semejante tipo de escritura.

En el cuento de Bosch, la orientación del sentido se inscribe en contra de una ideología muy particular: el totalitarismo de los regímenes de partido único, el cual exige obediencia ciega a los sujetos hasta lograr su completa sumisión y desubjetivización, convirtiéndolos en autómatas, en zombis o instrumentos incapaces de pensar, de criticar; en fin, en objetos manipulables. Eso es lo que ha hecho la escritura al mostrar al personaje del cuento (que no tiene nombre) en plena acción cuando va a inscribirse a un partido, del cual no se sabe si es de derechas o de izquierdas.

Lo que le da valor permanente al cuento, incluso cuando el lenguaje y algunos elementos del contenido nocional caduquen, es que sin ser denuncia, sin ser ideología, elude las denominaciones contemporáneas de los sistemas políticos conocidos. Es decir, que mientras exista sociedad organizada políticamente, este texto se inscribirá en contra de cualquier tentación totalitaria y en contra de todo régimen de partido único.

b) “Yelidá”, de Tomás Hernández Franco (texto de 1942)

Ni en el texto anterior de Bosch ni en los que siguen como ilustración de la práctica del ritmo en la escritura, tenemos el tiempo para demostrar, echando mano a los procedimientos rítmicos de cada texto, el trabajo de la prosodia, de las figuras-no figuras, de la palabra poética, del paragramatismo, del fraseo y de la oralidad como elementos constitutivos del sistema discursivo.

Lo que ofrezco aquí es un resumen esquemático debido al propósito de cumplir con un tiempo asignado a cada expositor. Sin embargo, este trabajo de la significancia y de los procedimientos rítmicos de cada texto lo he hecho en clase con mis estudiantes de Interpretación y Análisis de la Obra Literaria.

Resumo, pues las conclusiones a que he llegado con cada texto. Muchas se modifican de un semestre a otro.

El texto de Hernández Franco tiene dos formas de funcionamiento. Una interna y otra externa. El poeta publicó “Yelidá” por primera vez en la capital de El Salvador, donde era diplomático de la dictadura totalitaria de Trujillo. Fue una edición privada, de 100 ejemplares. ¿Cuántos envió a Ciudad Trujillo y a quiénes? Hay que suponer que los primeros en recibir un ejemplar fueron el dictador y los miembros del grupo literario al cual pertenecía el poeta, grupo conocido como de los Independientes, y que publicó al amparo oficial los *Cuadernos Dominicanos de Cultura* desde 1943 hasta 1952.

Otra parte, insignificante, fue repartida en El Salvador y otros países hispanoamericanos y europeos donde el autor tenía relaciones literarias y políticas. En el país del poeta, “Yelidá” se publicó en 1943 y hasta hoy se han hecho numerosas reediciones.

El funcionamiento interno de “Yelidá” es escaso, limitado y sin efecto político, que lo tiene, puesto que orienta su sentido en contra de una ideología muy cara al régimen al cual sirve, cual es el mito —que viene desde la Colonia— de que la sociedad dominicana era blanca hispánica, cuando en realidad ha sido mayoritariamente desde el siglo XVII hasta hoy, mulata y negra, y una minoría de blancos de piel, pero mezclados con los otros dos grupos étnicos.

En una dictadura donde no estaban a salvo ni los miembros de la familia del dictador, menos lo estaban sus funcionarios, y peor aún,

los intelectuales. "Yelidá" es un poema que sitúa la acción de sus tres personajes principales —el matrimonio de Erik, marino noruego, con Madame Suquí, negra haitiana, de quienes hace una hija mulata, Yelidá. Apenas cinco años después de la matanza de haitianos por órdenes de Trujillo, ¿no creen ustedes que era sumamente arriesgado ubicar la acción de esos tres personajes en tierra dominicana, es decir, recrear el mito de la unión étnica de Erik con una negra dominicana? He sostenido que al ubicar la acción del poema en Fort Liberté, el texto proclama una etnicidad específica —el mulataje— para las Antillas y no para un país caribeño en particular. Y otra cosa, con la unión de Erik y Madame Suquí la africanía no se diluye, como se diluiría con una negra dominicana, cuyo simbolismo sería muy débil al ser la mayoría de la población mulata. Es el origen africano de los pueblos antillanos lo que el poema no se cansa de pregonar, contra la corriente de pensamiento que afirma categóricamente en los manuales de historia y cultura de la época —y hasta recientemente— que esta es una sociedad blanca hispánica y cristiana.

El segundo bloque ideológico que desmantela el sentido del poema es el religioso. Los discursos oficiales pregonan la catolicidad del pueblo dominicano. "Yelidá" pregonan el vudú, que lo hay haitiano y dominicano y en Cuba es lo mismo, pero con una diversidad de prácticas sincréticas. El poema pregonan otras prácticas animistas, la brujería y ritos de sangre, no como aberración, sino como práctica cultural.

"Yelidá" se cierra, no obstante la destrucción del mito de la hispanidad, con una indefinición del sentido, o sea, con lo contradictorio. Es como si el poema dijera: yo hice mi trabajo, ahora falta el de los otros. Pero esto lo plantea como un imposible, al menos para el tipo de discurso que invoca: "Será difícil escribir la historia de Yelidá un día cualquiera."

Así termina el poema. ¿Por qué? Primero, porque "Yelidá" es un ser de ficción; segundo, porque "Yelidá" es símbolo de nuestro sincretismo étnico y religioso, y los historiadores, del tipo que sea, no estaban preparados en 1942 para escribir la historia del mulataje, del vudú y de la africanía. Eso se ha intentado luego del fin de la dictadura. Todavía el poema sigue funcionando como un significante y no excluye al significado, que es el elemento cultural de origen hispánico.

c) Sólo cenizas hallarás (bolero), de Pedro Vergés (texto de 1980)

Esta novela, ganadora del premio de la Crítica española en 1980, es una crítica violenta al modo de hacer política en nuestra cultura-sociedad. Por un lado, ataque cínico y despiadado a los sujetos que en la política encarnan el clientelismo y el patrimonialismo, piedras angulares del autoritarismo, cuya ideología paternalista y asistencialista se codea con una mayor: la confusión entre lo público y lo privado.

Esta confusión pasa de las clases "superiores" a las subalternas en forma de práctica política específica en lo social. El texto devuelve esa crítica a la sociedad a través del sentido de la escritura inscrito contra los personajes que encarnan dicha práctica: oportunistas, arribistas y carreristas que no conocen principios ni lealtades ni valores éticos o morales. Por eso el texto trabaja esa alianza inextricable entre sujetos cuya única relación con su mundo es a través de la tríada política-sexo-negocios.

Con un humor corrosivo, la escritura de Pedro Vergés se afirma en situar los efectos políticos de estas prácticas, así como las apuestas y estrategias de los personajes, casi todos pertenecientes a la pequeña burguesía o subordinados a ella, como es el caso de los militares, los profesionales, los estudiantes, los pequeños comerciantes, los emigrantes dominicanos a los Estados Unidos, las sirvientas, las prostitutas, las amas de casa, etc.

Y como telón de fondo, el personaje que simboliza los valores de la tradición, la cordura, la prudencia y el legado de la república —doña Altagracia Valle Vda. Nogueras— cuyo estatuto civil simboliza también la orfandad de la patria, de la sociedad y de los valores éticos en cuanto ideal que le dé vida más allá del limbo en que la dejan los regímenes autoritarios cuando desaparecen quienes los encarnan.

He planteado en otro lugar⁶, el trabajo corrosivo de esta novela con respecto a la moral y las convenciones sociales. Ese trabajo se hace a través de un lenguaje común que desarticula el lenguaje habla-

6 "La moral sexual y el humor en *Sólo cenizas hallarás*", en *Estudios sobre literatura, cultura e ideologías*. Santo Domingo: Editora Taller, 1983, p. 117-136.

do por las clases superiores impuesto como norma por el sistema educativo público. No es un azar que en su penúltimo libro⁷, Balaguer haya censurado esta novela, a la que acusa de ser pornográfica.

d) Los que falsificaron la firma de Dios, de Viriato Sención (texto de 1992)

Si ha habido una novela que ha inscrito con más vehemencia sus sentidos en contra del centro del poder político del Estado en nuestra cultura, esa ha sido esta novela de Sención.

En efecto, el tiempo de la ficción novelesca coincide con el tiempo de la realidad, momento este último en que ejercía el poder político en la sociedad dominicana el prototipo del príncipe autoritario e ilustrado, el más devastador de cuantos existen.

El efecto político e ideológico de este texto de Sención fue fulminante. Los lectores identificaron de inmediato —y el Poder también— al personaje principal de la obra —el Dr. Ramos— con el personaje de la realidad histórica —el Dr. Balaguer—, que en ese momento ejercía la Presidencia de la República por quinta vez desde 1966.

Naturalmente, de lo que se trata es de una relación, no de una identidad. Pero la teoría literaria tradicional —en vísperas de unas elecciones presidenciales en 1994— tenía interés en hacer esa identificación a fin de diluir los efectos políticos de la misma, ya que la oposición había capitalizado a su favor la criticidad del texto para presentar al Presidente Balaguer como el paradigma de la corrupción, de los fraudes electorales, de los asesinatos y la violencia política contra sus opositores desde su ascensión al poder en 1966. Balaguer estuvo solamente fuera del poder de 1978 a 1986, pero siempre fue un poder a quien había que consultarle todo. Los enemigos políticos capitalizaron la crítica al autoritarismo e hicieron una lectura politicista de la obra. De lo que se trataba, a un año y algunos meses del torneo electoral, era de sacar a Balaguer del poder en 1994. Él era el símbolo del autoritarismo, del continuismo desde el poder mismo, del clientelismo, el patrimonialismo y el paternalismo.

43. *Yo y mis condiscípulos*. Santo Domingo: Editora Corripio, 1996, pp. 61-62.

Vino a reavivar la lectura politicista que hicieron tanto la oposición como los partidarios del gobierno y de Balaguer, el otorgamiento del premio nacional de novela patrocinado anualmente por la Secretaría de Educación, cuya titular de la época, violando las bases del concurso, se negó públicamente a entregar a Sención el diploma y el dinero que comportaba dicho galardón.

La decisión del jurado de la época —del cual fui presidente— sólo tomó en cuenta consideraciones de orden literario, pero previó el efecto de perversión política que finalmente se impuso para condenar la novela, desde el lugar mismo del Poder, ya que el Presidente de la República apoyó la decisión de la Secretaría de Educación. Balaguer ya fuera del poder desde 1996, aunque controla el Senado y algunas áreas de poder, la nueva titular de Educación no se ha atrevido a derogar la medida que adoptó su predecesora.

Seis años después de aquellos acontecimientos, la novela sigue produciendo su efecto político, que es donde reside su poética. Ha sido traducida al inglés y se ha hecho una última reedición en 1997. Es el tipo de escritura que asumió un riesgo en el tiempo específico en que fue publicada. El autor estuvo amenazado de muerte y se intentó iniciar un proceso judicial en su contra por difamación e injuria al Presidente de la República y a su familia. Incluso la mistificación fue tan lejos que cuando murió de un infarto la hermana del Presidente Balaguer, se le atribuyó la culpa a la novela, pues el rumor puso a circular la especie que la dama estaba leyendo la obra en ese momento.

¿Por qué no se materializaron esas amenazas y el poder se contentó con no darle el premio al autor y mantenerle continuamente bajo vigilancia? Una hipótesis es que al Poder no le convenía aparecer, en ese momento crucial de la reelección del Presidente de la República, como un violador de la libertad de pensamiento y que trató de enterrar el asunto; otra hipótesis reside en que por primera vez, en un texto de ficción, la corrupción no la simboliza únicamente el Presidente, sino todos los personajes de su entorno, familiares o no; una tercera hipótesis sería que con la medida ministerial apoyada por el Presidente, se detenía en seco todo intento posterior de otros escritores o periodistas de seguir escarbando sobre la corrupción.

Pero más allá de estas hipótesis, el texto queda como una contra-ideología permanente que ha cambiado la forma de percepción del poder de Estado cuando lo ejerce un príncipe corrupto y autoritario, enemigo radical de la alternabilidad en el mando, piedra angular del pluralismo democrático. Sobre todo cuando la propaganda que ese príncipe ha impuesto como verdad a toda la sociedad durante más de sesenta años es que él es la encarnación viva por antonomasia de la democracia y la honradez. Que esa transformación la haya hecho un texto literario, es un mérito.

El entremés de Cristóbal de Llerena íntegro por primera vez en la prensa¹

Nos complace publicar por primera vez en un periódico dominicano el célebre entremés compuesto por el canónigo Cristóbal de Llerena y representado en la explanada frontal de la Catedral Metropolitana el jueves 23 de junio de 1588, día de Corpus Christi.

Los escolares y gente de universidad en nuestro país han pasado, al menos una vez en su vida, por las páginas de la historia de la literatura dominicana, en la parte correspondiente al período colonial, y se han encontrado con el nombre de Cristóbal de Llerena, con la noticia vaga de la representación del entremés, con los datos biográficos más o menos certeros, con los cargos desempeñados y sus bienes de fortuna, con el proceso que se le siguió a causa de las críticas al sistema político-social de la época, a la corrupción de los funcionarios coloniales y a su deportación hacia Río de Hacha en Nueva Granada, hoy Colombia, y su posterior regreso a su tierra de nacimiento un año después.

Esos y otros datos, ampliados, los ofrecemos con la publicación del artículo introductor del eminente investigador español don Francisco A. de Icaza, y la obra en sí, aparecidos conjuntamente en el tomo VIII Cuaderno segundo correspondiente a abril-junio de 1921 de la *Revista de Filología Española*, con dedicación especial para los estudiantes de todos los niveles, para aquellas personas amantes de las letras y, en fin, a quienes desconocen el texto completo. Los especialistas saben y conocen el texto porque las fuentes son claras, pero no siempre disponibles para el público general.

1 Publicado en el suplemento *La Cultura del Siglo*, del periódico *El Siglo*, Santo Domingo, el sábado 27 de junio de 1998, p. 1.

Esas fuentes donde se encuentra publicado el entremés son Pedro Henríquez Ureña, *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*, obra en la cual, según Néstor Confin Aybar en su *Historia de la literatura dominicana*, t. I, aparece dicha obra, "aunque retocando su puntuación y anotando las diferencias en el texto del P. Utrera", quien lo trae también en su famoso libro *Universidades*. Giovanni Cruz, actor, director y crítico de teatro da otras fuentes que traen el entremés satírico.

Dada la rareza de la pieza hemos querido insertarla para la memoria cultural de los dominicanos que no han podido acceder a las fuentes descritas más arriba, de modo que el entremés pueda servir a los grupos teatrales diseminados por el país, así como a los escolares de los niveles medio y superior que tienen afición por el arte de Talía a ver si se animan a producir, con las adaptaciones y contextualizaciones de lugar, las representaciones que deseen.

También, para concluir esta breve motivación y presentación del texto encontrado por Icaza, llamamos la atención de los lectores hacia el hecho de que la memoria de Cristóbal de Llerena, el escritor, no la ha borrado la acción del tiempo y los hombres cuyas injusticias él combatió. Aunque modesta, por los predios del recinto de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, existe una calle que lleva el nombre del iniciador, conocido hasta ahora, del teatro en la isla de Santo Domingo durante el período colonial. Los verdugos de la gramática, la geografía y la historia —posiblemente la burocracia del Ayuntamiento de la época—, escribió el apellido de Llerena con una s final.

De todos modos, don Cristóbal de Llerena, criollo de esta isla y vecino de esta capital, no hizo más que seguir la tradición: el oficio de intelectual no existe como tal si tanto en la ficción como en el discurso ideológico no hay una clara crítica al sistema social de la época en que vivió el escritor. Esa es la gran tradición que inauguraron en esta isla, durante el período colonial, hombres como Montesino, Las Casas, el áspero Fernández de Oviedo, Lázaro Bejarano, Diego Méndez y otros, quienes fueron perseguidos, difamados, deportados o fueron víctimas de la temible Inquisición. Ellos sepultaron con sus obras, como sucede siempre, a los verdugos que les condenaron, y cuyos nombres son ceniza en la mar.

II Significado de algunas palabras arcaicas del entremés de Llerena²

Lo prometido es deuda. He aquí el significado, dentro del contexto del entremés de Cristóbal de Llerena, de algunas palabras que fueron comunes en su tiempo y que todo el mundo entendía, pero a cuatro siglos de aquellos acontecimientos, algunas son arcaicas y el lector podría tener dificultad para entender el sentido de las mismas.

Hemos acogido el 1545 como fecha de nacimiento de Llerena, siguiendo una línea de Néstor Contín Aybar que dice lo siguiente: "Otros dan el 1540 como el año de nacimiento de Cristóbal de Llerena, Pero hemos preferido el 1545, en razón de que en una información testimonial, acerca del Hospital de San Nicolás, celebrada en 1577, declaró tener 32 años."³

ARGADIJO=1. Devanadera. 2. Persona bulliciosa, inquieta y entrometida. 3. Armazón o fábrica del cuerpo humano. 4. Cesto grande de mimbres.

PESIA=1. Pese a. 2. A pesar de.

BORRUMBADA= BARRUMBADA= 1. Dicho jactancioso. 2. Gasto excesivo hecho por jactancia. 3. Fig. Penetración o transcendencia.

MOSTRO, MONSTRO=1. Monstruo.

VEISLO= 1. Lo veis. 2. Vedlo o verlo.

PANTASMA= 1. Fantasma. (Este sustantivo es, hoy, masculino.

ARÍOLOS= 1. El que adivina por agujeros.

ARGIO CALCAS= 1. Es un error de transcripción del original por

2 Publicado en *La Cultura del Siglo*, ES, sábado 4 de julio de 1998, p. 4E.

3 Mariano Lebrón Saviñón. *Historia de la cultura dominicana*, t. I. Santo Domingo: Editora Taller, 1994, pp. 116-119.

argivo, es decir, natural de Argos o de la Argólida. Recuérdese que Calcas es el adivino que interpreta el sueño de Agamenón sobre los nueve años que durará la guerra de Troya y sobre los infortunios de este conflicto para todos, lo cual está narrado al principio de la Ilíada. Ha pasado a ser sinónimo universal de advino y en el entremés juega ese papel. Calcas fue, aunque poco tiene que ver aquí con el entremés, uno de los asesinos de César.

TETRÁSTICO=1. Cuarteto, en poesía, es decir, estrofa de cuatro versos.

PECE=1. Pez. 2. En lenguaje popular, elisión de c, la cual es sustituida por la j aspirada, peje, como aparece en el entremés.

DIVERTIR=1. Arcaico, por desviar.

ESTAR SENTIDO=1. Estar dolido.

DESO=1. Contracción por de eso.

INSTABLE=1. Inestable.

TUVIÉSEDES SECRETO=1. Guardaras secreto.

SANT LUCAS=1. El puerto de Sanlúcar de Barrameda.

TOSTONES=1. Moneda más barata que el cuarto.

VADE RETRO=1. Expresión en latín que significa atrás, retrocede.

DECÍ=1. Decid. 2. Diga, del verbo decir.

CUARTO=1. Moneda española de cobre, del antiguo sistema, cuyo valor era el de cuatro maravedíes de vellón, equivalente este último a una séptima parte de un real de plata.

TOSTÓN=1. Moneda portuguesa de plata. 2. En México y Nueva Granada, el real de a cuarto; también se llamaron así las monedas de 50

centavos, y por extensión, se dice de lo que, en general, vale cincuenta. 3. En Canarias, moneda que se usó con valor equivalente al de la peseta columnaria.

Hay otras expresiones que si bien son arcaicas, todavía su significado es fácilmente inteligible para el lector, por lo cual me limito a este inventario. En *Obra crítica*⁴, de Pedro Henríquez Ureña, se encuentra el entremés y los significados de algunas palabras raras. Pero el humanista dominicano cometió el error de cambiar la puntuación, con lo cual mataba la oralidad y el ritmo. También José Molinaza, en el primer tomo de su *Historia crítica del teatro dominicano. 1492-1844*. Editora de la UASD, estudia el léxico parlamento por parlamento.

4 México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

La cuentística de Miguel Phipps o la transición entre dos culturas¹

El libro más reciente de Miguel Phipps titulado *Las hogueras del infierno* (Santo Domingo: Editora Búho, 2003) acomete el trabajo que la práctica de la escritura reserva a quienes hacen de ella un apostolado: servir a un propósito de mejoramiento del ser humano mediante una ética que obligue al lector a mejorar su carácter.

En este sentido, ningún lector encontrará en las obras literarias un llamado a pervertir los principios universales de convivencia social adoptados por todas las sociedades humanas. En cuanto se refiere a nuestra sociedad en particular y a la de Occidente en general, esos principios éticos se pueden resumir en los diez mandamientos de la ley mosaica o en los principios morales salidos de la pluma de los grandes filósofos de Grecia, Roma y ampliados en cada siglo sucesivo por los que abrevaron, hasta hoy, en aquellas fuentes.

Incluso en obras como las del Marqués de Sade, las de Sacher Masoch o las de los antimoralistas de los siglos XIX y XX, la invitación a violar los principios morales y éticos de convivencia social tiene un propósito: denunciar la corrupción de las costumbres, incitar a destruirlas junto con el sistema que las prohija, a fin de construir una sociedad nueva fundada en la justicia.

La técnica literaria es inseparable de esa invitación e incitación, al igual que lo son los demás temas escogidos por los escritores para poner en primer plano la lucha entre la ética del carácter y la ética de la personalidad, ya que esta última reproduce, sin cambiarlos, los va-

1 Presentación leída por Andrés L. Mateo en representación del autor la noche del 18 de noviembre de 2003 en el hotel Howard Johnson de San Pedro de Macorís en el acto de circulación de la obra de Miguel Phipps.

lores egoístas que guían al ser humano al triunfo sin esfuerzo, a la falta de solidaridad, a la acumulación de riquezas fundada en el atropello, al culto al éxito de quienes carecen de talento y emplean procedimientos retorcidos para lograr victorias efímeras.

Las hogueras del infierno son, en este libro de cuentos de Miguel Phipps, la metáfora que simboliza el lugar de destino de quienes practican la ética de los valores egoístas o el materialismo vulgar. Son el símbolo de la esterilidad, del odio, del resentimiento, de la envidia. Quienes practican estos contravalores dejan al mundo tan pobre como lo encontraron.

Y estoy por decir que esas hogueras del infierno tienen su sentido en un sentimiento religioso ancestral: la ética protestante practicada en Macorís del Este por los inmigrantes venidos de las islas inglesas en la época, ya lejana, del apogeo del azúcar. Y esa lejanía de un siglo ha marcado en casi todos los planos culturales a la comunidad que vino en aquella ola migratoria y que se integró poco a poco a la de destino.

No trazaré las pérdidas y ganancias. Sólo sé que Miguel Phipps, cuentista y narrador de la generación de hoy, tiene poco que ver, por ejemplo, con Norberto James, poeta, para quien el inglés cocolo fue un signo de pertenencia a finales del 60 y durante todo el decenio del 70 hasta que emigró, o re-emigró a los Estados Unidos, al área de Boston, para mayor precisión. Este paralelismo de pérdidas y ganancias puede aplicarse a los nietos y biznietos de aquella primera oleada migratoria. ¿Cuántos, de aquellos nietos y biznietos, conservan hoy el inglés que aprendieron en el hogar?

Al leer los poemas del libro inédito de James, *La urdimbre del silencio*, muy poco, por no decir nada. De los beisbolistas exitosos de las Ligas Mayores, no hay sustrato de aquel inglés. Tómese como ejemplo el español oral de un Sammy Sosa. A esta realidad que constato se le puede sumar las categorías de profesionales de todas las ramas del saber en que se encuentran integrados los nietos y biznietos descendientes de cocolos.

Las marcas culturales de aquella inmigración se encuentran casi diluidas en la obra de Phipps. O están débilmente representadas en su narrativa. Están en tránsito. Van hacia un punto de indistinción a encontrar el espacio que ocupan en la sociedad los negros que llegaron

con Ovando y con las sucesivas entradas de estos en siglos posteriores, autorizadas por la metrópoli, o la oleada de haitianos que vinieron con Boyer y se quedaron y que la República, a partir de 1844, sino ya en el siglo XVIII, había dotado de apellidos castellanos. ¿Es el apellido de Sammy un símbolo de hacia dónde se dirige la integración en el futuro o sobrevivirán como fósiles lingüísticos o culturales los apellidos ingleses de los cocolos? La práctica de la escritura, la cual es ahora una transición, lo dirá.

Con cada etnia que desaparece o se integra se pierde una parte de la humanidad. Pero el problema no se resuelve con lamentos. ¿Qué ganamos con lamentarnos de la desaparición del latín? Es más productivo explicar las causas de su desaparición.

Así, en el primer cuento del libro de Phipps titulado "Aojado", encontramos tres nombres de personajes que nada tienen que ver con la cultura de los primeros inmigrantes: Cucusa, Mamaína, el doctor Nonato. Y el tema del mal de ojo que transmiten algunas personas, según se crea o no en supersticiones, es universal, deudor del folklore médico. El desenlace de este cuento es la privación de la vista a Cucusa, personaje que causa el mal de ojo. El doctor Nonnato simboliza la ciencia y la razón y ejecuta la operación de privar de la vista a Cucusa. Pero la persistencia de la superstición radica en la imposibilidad de volver al hijo aojado del médico su primitivo estado de salud. Esto sólo se da en la escritura del cuento como núcleo semántico que simboliza la resistencia del mundo antiguo –irracional– ante la ciencia moderna –racional–. Esta resistencia no es privativa de África negra o de sus descendientes venidos al nuevo continente, sino que es específica de todas las culturas que se enfrentan a otras con técnicas y conocimientos distintos.

En el cuento titulado "Brebaje" el personaje principal es un puro símbolo de lo que he llamado la transición de una literatura que realzó en el pasado los valores de la inmigración cocola a otra que busca integrarse cabalmente a la cultura de destino: Maríaconga, mitad dominicana, mitad cocola. En esta conciliación no es extraño encontrar reminiscencia de García Márquez: «La mortaja y el vestuario para el luto se destiñeron. Las termitas carcomieron el ataúd; y el hoyo del panteón fue utilizado por toda su generación familiar.» (p. 22) El otro elemento

de la conciliación es el tipo de brujería practicado por el personaje de Mariáconga: de procedencia africana. La fonética ambigua del segundo personaje del cuento —Güingo— puede remitir tanto al mundo hispánico como al africano.

El tercer cuento, “Las hogueras del infierno”, el cual da título al libro no existe, ni por asomo, vinculación alguna con los ancestros. Es un cuento cabalmente integrado a la historia evolutiva de Occidente, muy particularmente a la historia literaria. En este texto, como hizo Dante en la *Divina comedia* con sus adversarios políticos, los malos de la humanidad van directamente al averno, si se sigue la leyenda del cristianismo y su funcionamiento occidental.

Lo religioso cristiano al estilo de las islas inglesas no es en este texto un elemento que permanece como raíz inalterable de aquella inmigración opuesta a un tipo de práctica más laica y profana, la cual define a la sociedad criolla dominicana de origen mestizo primero y mulato después, no permeada aún por el espíritu de la Reforma que acompañó a los cocolos. Las víctimas de los dictadores del mundo, al comenzar con Nerón y terminar con la Inquisición y sin dejar el tránsito del Caribe y América hispano parlante, son un paso hacia la integración y asunción de la cultura dominicana, inscrita en la de Occidente en la cual se reconoce de inmediato, ya sea como diversidad o rechazo, cualquier elemento de origen africano o asiático.

En “Violador de cadáveres” se plantea, por igual, un tema truculento, muy propio de la cuentística occidental: la necrofilia, la cual está ya documentada en “Ernesto de Anquises”, de Fabio Fiallo, o en la novela *La Tranca*, de Francisco Nolasco Cordero.

Los nombres de los personajes del cuento de Phipps no guardan relación con la cultura ancestral de los inmigrantes. Se integran más bien al género de la farsa de Occidente, con la sonoridad del francés —Lepetín—, del español con alusión a la ornitología —Dr. Carrao— y —Lagañita—, deformación de Legañita.

En cambio, en “Del púlpito al infierno”, el narrador encuentra de nuevo el tema bíblico del infierno por el sesgo de la condena de la pederastia. No es albur que el símbolo escogido sea un sacerdote —tema que preocupa hoy a las iglesias cristianas—. El cura encarna los valores de la ley mosaica y su inobservancia

merece el infierno, como de seguro les ocurrió a los habitantes de Sodoma y Gomorra, destruidos por el fuego de la Gehena. Es cierto que el tema del cuento de Phipps es religioso, pero no existen en él íconos de la cultura cocola. El nombre mismo del personaje —Mejerete— funciona como una descomposición léxica que remite a mezcla, fusión: mujer, majarete, mediante aproximación sintagmática o eje horizontal o por conmutación paradigmática o eje vertical.

En “Abejón fúnebre”, sin perder el lazo con lo religioso y la remembranza del suelo de adopción: «La chimenea echaba al firmamento con su boca ancha, una gran serpiente de humo negro...», el narrador presenta el tema de los hijos —el personaje de Gito— y el de la madre —Doña Pancha— con los padres. Es curioso que en la narrativa de Phipps el padre está casi siempre ausente o desvalorizado. Es tal vez un relente de la Colonia y su proceso de esclavitud. La fuerza de trabajo masculina sucumbía rápidamente ante la dureza de la esclavitud y era reemplazada de inmediato, pero la mujer quedaba en pie como sirvienta en la casa de los amos. De aquí el tema de los nietos que acaban con los progenitores y los ancestros como doña Pancha. Es por este sesgo que encuentro, inconscientemente, el tema de África trasladado a nuestra cultura literaria.

El penúltimo cuento del libro titulado “Pesadilla sin fin”, empalma con el tema del cura pedófilo. La formación educativa del niño en el hogar es clave a la hora de adoptar normas de vida en cuanto a la ética del carácter. El hogar del cuento de Phipps está formado por una madre súper protectora y dominante y un padre débil. Esta conjunción permite a Pucha, el varón, ya cargado el nombre de connotaciones florales y femeninas, desviarse de su sexualidad en el primer enfrentamiento de su vida con su hermanita Senobia. Es una advertencia que la escritura envía a este tipo de hogar.

La relación entre Pucha y el sacristán dio Sida. En la ideología de la escritura no hay espacio para la tolerancia. Ni en el paraíso ni en el infierno hay lugar para el homosexual. El único lazo con África queda establecido entre Mongó, tío de Pucha, y el relato, pero solamente en el plano de la sonoridad, ya que el pariente también condena a los homosexuales.

La obra de Phipps se cierra con el cuento "Engendro de violencia", el cual remite al cuadro, muy común en los tiempos que corren, de la violencia intrafamiliar. La ley nueva no ha hecho más que publicitar lo que desde siempre estuvo oculto. Los nombres de los personajes que intervienen en este drama son Lico, el hijo que mata a Goyo, su padre, causante de la tragedia de violencia intra familiar al asesinar por celos a su ex concubina Herminia. Espectadores del drama: la madre innominada de Herminia; Cali, un hermano de la víctima, discapacitado; el padre de la víctima que contempla la tragedia desde su silla de ruedas. Demás está decir que la ética de este cuento que cierra la obra es la ética del carácter: el reconocimiento del mal y su castigo condigno a fin de que la justicia no sea burlada. Por supuesto, en el ámbito de la escritura.

Independientemente de esta consideración, este último texto, como casi todos los que he analizado antes, conserva el alejamiento de la tradición cultural de la inmigración y se subsume, sin apego al color de la etnia, en la unidad y las diversidades del discurso narrativo de la literatura dominicana como específicos de la formación social republicana.

Esta transición es la que he querido mostrar en la escritura de Miguel Phipps, pues sus cuentos son un revelador de una huella antropológica que ha vivido un poco más de un siglo antes de que la república reconozca las particularidades étnicas y sus aportes culturales enriquecedores de lo múltiple. La escritura de Phipps realiza este aporte antes de que el mismo se produzca en lo social y demuestra que la literatura puede hacerse con cualquier tema, sea del campo o de la ciudad. Lo importante es que la obra contenga, como tema, el indeclinable compromiso con los valores o principios que norman la convivencia social.

Los héroes de la generación X¹

En la historia y la cultura de los Estados Unidos se denomina generación X a los norteamericanos nacidos entre 1965 y 1997. Con respecto a la generación anterior, es decir la de los *baby-boomers*, nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, entre 1946 y 1964, la actual está compuesta por jóvenes y niños cuya edad oscila entre 1 y 31 años. En veinte años más gobernarán a ese país. Para entonces tendrán entre 21 y 51 años.

Mientras los *baby-boomers* vivieron en un mundo fuertemente ideologizado, en lucha descarnada entre socialismo y capitalismo, sus miembros levantaron los estandartes de la honestidad, la moralidad y los valores imperiales de la supremacía de los Estados Unidos, la generación X, por el contrario, ha crecido —y seguirá creciendo— en un mundo fuertemente desideologizado, y según Andrés Merejo, en un ensayo inédito que ha escrito sobre la vida cotidiana en Norteamérica, los miembros de dicha generación desconfían de las derechas y las izquierdas, sus pasiones son de otra índole, viven en el individualismo y desprecian el colectivismo. «Participan en la revolución de la informática, cabalgando por la red de redes de computadoras (Internet), dispuestos a jugarse la vida sin necesidad de un proyecto político, sino emprendiendo negocios, metas individuales, sin esperar nada de los políticos ni de la religión.»

Los héroes de esta generación son los deportistas, cantantes, actores y empresarios exitosos, menos que los líderes políticos o religiosos. Y ni les hablen de escritores, poetas y filósofos. Eso es como mencionarles el diablo.

1 Publicado en LD, domingo 4 de enero de 1998. p. 8A.

Ese esquema de pensamiento de la generación X ha sido trasladado poco a poco a América Latina, pero también —en primer lugar— a todos los países asiáticos y europeos, al menos a la Europa de los 7 Grandes, que comparten la estrategia política del neoliberalismo y la globalización de la economía.

Aunque en nuestro país Leonel Fernández, como tampoco en los Estados Unidos Bill Clinton, no es un miembro de la generación X por haber nacido antes de 1964, ideológicamente comparte una amplia zona escala de valores que pertenecen a esos jóvenes. Una de las características de esta generación es la incógnita. Por eso está marcada con el símbolo matemático que designa semejante incógnita. El temor y la incertidumbre de los norteamericanos de la generación anterior (los *baby-boomers*) que tienen hoy día en sus manos el control de la economía y la política imperial, radica en saber si la generación X que les relevará en el mando será capaz de mantener la *pax americana* en el planeta. Las dudas surgen cuando asoman a la superficie los valores supremos de esta generación cuyos héroes son los boxeadores, peloteros, cantantes populares, baloncevistas, actores de cine y empresarios sin escrúpulos.

Quizá los norteamericanos no estén ante una generación similar a la que en Roma liquidó el Imperio después que este cayó en manos de los militares que se proclamaron emperadores en aquella lucha sangrienta que siguió a la muerte del último César legítimo después de la irrupción del cristianismo. Tal vez el mercado, el único dios en el cual cree la generación X, sea el nuevo cristianismo que mantenga en todo el mundo el imperio americano. Ese dios del mercado funciona con el nuevo espía universal que controlará el mundo: el computador y sus satélites auxiliares. El mundo está dividido entre sujetos informados y sujetos no informados. Sólo los primeros sujetos, que poseen el conocimiento de la informática, serán los dueños del poder.

¿Cómo funciona, para un país pobre como el nuestro, esa ideología y esa pragmática de la generación X? Sus signos visibles, desde el poder de Estado, son el culto del Presidente de la República por las computadoras, los peloteros, baloncevistas, boxeadores y cantantes populares exitosos. Pero es muy probable que algunos de estos

deportistas y artistas les salgan caros al país. Su éxito en los Estados Unidos no los libera de la concepción clientelista y patrimonialista que ha regido la política nacional desde 1844 hasta hoy. Cuando regresan a su país como héroes, muchas veces reclaman – y obtienen– la exoneración de carros lujosos y carísimos (Rolls Royce, Ferrari, Maseratti, Lanborghini, Mercedes Benz y otras marcas refinadas) que las calles y carreteras del país no están preparadas para su recorrido. En nuestro Estado patrimonialista, estos héroes son unos privilegiados. En los Estados Unidos son unos simples *tax-payers* (contribuyentes del Impuesto sobre la Renta); acá se convierten en una carga para la Nación. Ese es el precio de su fama. Muchas veces, cuando debían ser modelos de conducta, se convierten, investidos del privilegio que se les ha otorgado, en paradigmas de la prepotencia y la grosería, de las cuales es responsable único su escaso nivel de instrucción.

El culto a la fama y al éxito parece autorizar socialmente a quienes los poseen a colocarse por encima de la ley y la Nación. Un extranjero como Julio Iglesias se permite el lujo de llamar al pueblo dominicano a apoyar a su Presidente. ¿Y si a mí se me ocurriera escribir un artículo en un diario madrileño llamando a los españoles a apoyar a Aznar? Que los extranjeros millonarios vengan a invertir y hacer negocios en el país, tanto mejor, pero que osen intervenir en la política local –y públicamente– es una impertinencia. Que se vayan en alabanzas sobre el paisaje, el clima y demás sandeces, allá ellos con su ideología.

Hay algo que los dominicanos deben aprender de los norteamericanos. Es a no envidiar al rico ni a quienes como estos deportistas y cantantes populares nuestros, se hacen millonarios con su trabajo. Dice Merejo en su ensayo que el norteamericano percibe esto no como “desgracia y resentimiento”, sino más bien como un don de Dios al que todo americano puede acceder a través de las oportunidades, cuyas pruebas, para negros y blancos son Mike Tyson y Bill Gates.

Mi crítica a la conducta de estos héroes dominicanos va en el sentido arriba apuntado. Seamos todos, deportistas, actores, empresarios y cantantes populares, iguales ante la ley y paguemos los impuestos correspondientes a nuestras mercancías y nuestros carros lujosos y no

le pasemos factura a la República por nuestro fama y nuestro éxito. No seamos prepotentes y groseros, que ser millonario no es una virtud, pero ser un ciudadano honesto y justo, sí lo es. Ya que son una cosa, sean también la otra. No sean una carga para este empobrecido país. A menos que no quieran pasar a ser miembros del estrecho círculo de los dominicanos ricos que, según dice el refrán, no pagan impuestos.

La literatura de la generación X¹

Acabo de leer, tras penosos y fatigantes intervalos, la novela que ha sido identificada como el paradigma que simboliza a la llamada Generación X, a la cual me referí en un artículo anterior. La obra es de la autoría del canadiense Douglas Coupland, publicada por St. Martin's Press, New York, 1991, bajo el título de *Generation X. Tales for an accelerated culture*.

Coupland había publicado anteriormente dos obras: *Shampoo Planet* y *Life After God*. La novela de Coupland, que es su primera obra en el género, fue recibida por un sector de la prensa como un *best seller*. ¿Ha de extrañar que sea un canadiense de habla inglesa, nacido en la Columbia Británica, quien escribiera este tipo de obra y no precisamente un escritor norteamericano de Nueva York o de los lados del Este, o de San Francisco? Toda respuesta es posfáctica. Sin embargo, ¿no tiene el otro, es decir, la diferencia, un ojo más penetrante para percibir lo que el sujeto inmerso en la vividura cotidiana de los valores de la generación X es incapaz de ver por ser parte interesada?

Tres personajes principales —aparte de otros secundarios— pueblan el mundo en que se desarrolla la novela de Coupland: Andy, Claire y Dag. «Rondan los veinte años y han abandonado la vida pueblerina donde eran héroes de su propio mundillo para internarse en el desierto de California. En búsqueda de cambios drásticos que les prestarán sentido a su vida, se han visto a sí mismos en el detrito de la memoria cultural americana.» Desde un pueblillo, Palm Spring, estos adolescentes miran el mundo americano y el futuro incierto que les espera y de cuyo presente se sienten excluidos. Echan una miraba ácida, incrédula y

1 Publicado en *LD*, el sábado 7 de febrero de 1998, p. 8A.

cínica a la vida y a la cultura americana y al mundo, pero no saben que son parte de esos mismos valores que critican.

Los valores ideológicos de los discursos que expulsan los cuentos y fábulas que construyen para su propio consumo, son los propios de una generación que ya antes hizo irrupción en los primeros veinte años de este siglo: el decadentismo, cuyo novela por excelencia fue *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. La pérdida de la esperanza, la apatía, el indiferentismo, el cinismo, la desconfianza total en los políticos y en las religiones o en los proyectos colectivos, son los valores de esta generación. Fuertemente individualista, solipsista en muchos casos, introvertida, amante de las cosas superficiales no por falta de inteligencia sino por una interiorización de un pesimismo que raya en la depresión larvada, los valores de la generación X se refuerzan con los del decadentismo de ayer, con la bohemia y la vida mundana de los espectáculos y las frivolidades.

La novela de Coupland está profusamente ilustrada, como es de rigor en esta era de lo visual. El primer dibujo que la ilustra presenta el rostro de una chica con la clásica taza de café americano hirviendo. En el fondo, la madre invisible, a quien se dirige para responder una pregunta. La respuesta, ante la preocupación materna es la siguiente: «No te preocupes, mamá... que si el *matrimonio* no funciona, tenemos siempre la posibilidad de divorciarnos.»

El texto presenta en los amplios márgenes, una serie de consignas que tratan de subvertir, pero a veces refuerzan, el sistema social que los personajes tratan de abandonar ante su negativa de integrarse a luchar y su opción de escapar a la realidad. Algunas de estas consignas, muchas neologismos, son las siguientes: 1) pauperocondría=hipocondría derivada de la carencia de seguro médico. 2) La economía a escala está arruinado la opción. 3) Erotice la inteligencia. 4) Deseos de ser yuppie= Un subgrupo de la generación X que cree en el mito de un estilo de vida yuppie satisfactorio y viable. Tiende a endeudarse mucho, a involucrarse con alguna forma de abuso de sustancia y a mostrar una disposición a hablar sobre el Armagedón luego de tres tragos. 5) La nostalgia es un arma. 6) El control no es control. 7) Usted podría no contar para el nuevo orden. 8) Metafasia= Una incapacidad para percibir metáforas.

Esta última consigna es una gran realidad entre los dominicanos, sobre todo entre los que disfrutan de las mieles del poder. Incluso entre los mismos escritores. Los que solamente producen metáforas gastadas sufren de metafasia, es decir, incapacidad para detectar la novedad en la transfiguración.

Los rasgos de la generación X se esparcen por el planeta. Mucho más con la autopista de la información. Los medios de comunicación –televisión y periódicos– preparan cada día a los lectores, televidentes y usuarios de la Internet para que acepten como un hecho cumplido ciertos hechos que todavía no se han producido. Por ejemplo, un eventual ataque a Irak por parte de los Estados Unidos.

Asimismo, esos mismos medios preparan la subliteratura o ideología literaria específica de la generación X y todos sus admiradores en el planeta. Literatura ligera, estilo Isabel Allende, estilo Laura Esquivel, estilo Castañeda, estilo Antonio Gala, estilo pasarela, estilo farándula de mala calidad, estilo horóscopo, estilo página social, estilo degustación de quesos y vinos. En la ausencia de una escritura que sea crítica radical de la sociedad, de sus sistemas sociales y de sus ideologías de época, se reconoce la actual subliteratura que nos arroja con su sonrisa bonachona buscadora del éxito y el aplauso momentáneos.

Tenemos muchos representantes de esa subliteratura de la generación X en nuestro país.

La estrategia política del grupo poético del 48¹

En tiempos de libertad y democracia es más difícil, si se ha vivido en una dictadura totalitaria como la de Trujillo, aquilatar posiciones políticas para transformar, mantener o subvertir el sistema social por parte de sujetos individuales o de grupo sociales.

Más allá del juego de máscaras con que hay que actuar cotidianamente en una dictadura que controló la vida íntima del ser dominicano, todavía hoy, a 37 años del ajusticiamiento de Trujillo, los sujetos dominicanos esconden, en la medida en que lo pueden hacer, su militancia partidaria o cuando hablan de política lo hacen en voz baja y mirando para todos los lados, como buscando los ojos de algún espía.

Pero una cosa es la prudencia y la discreción, que aconsejan al sujeto obrar de acuerdo a la estrategia que se ha impuesto para el logro de sus metas, y otra muy diferente es actuar y hablar guiado por el miedo, sobre todo cuando se trata de enarbolar una posición política, ya que esta es lo más público que se pueda concebir. Esconder la militancia política y partidaria es coadyuvar al mantenimiento del miedo a la libertad, el cual conduce a abrirle camino al autoritarismo y, en consecuencia, a su desenlace final, el totalitarismo.

Con estas ideas en mente, voy a examinar la estrategia política del grupo poético del 48 en tres etapas: a) en el momento de su aparición; b) entre 1948 y 1961 y c) de 1962 a 1998.

En el primer momento, el más difuso, la unidad grupal se produce en la escuela normal «Presidente Trujillo.» Primero, por identificación con la literatura y la poesía. Esto llega por tres vías: las actividades lírico-culturales del plantel; la influencia de algunos profesores

1 Ponencia presentada en el marco de la Feria del Libro de 1998 y publicada luego en el libro *Coloquios 98*. Santo Domingo: Ferilibro, 1998, pp. 135-143.

como Pedro Mir y Carlos Curiel, en quienes encuentran apoyo; y, por último, la pertenencia de clase, todos forman parte de una pequeña burguesía con cierto acceso a los bienes culturales. Después otros factores secundarios contribuyen a la unidad grupal: vivencia barrial, frecuentación a los mismos colegios o escuelas públicas en el nivel básico e intermedio. La influencia política de trastienda fue el movimiento de la Juventud Democrática impulsado por el Partido Socialista Popular que inició, en el corazón del barrio de Ciudad Nueva, sus actividades contra la dictadura de Trujillo en 1946, autorizado a operar después de los aires de libertad de la Segunda Guerra Mundial².

Aunque la actividad pública de la Juventud Democrática y del PSP y de la clandestina Juventud Revolucionaria duró muy poco, quedó un fermento en la sociedad que permitió guardar en la memoria las jornadas de aquella lucha. El acto público que consagra al grupo del 48 como entidad poética es la publicación, desde 1948, de sus poemas en la página titulada «Colaboración Escolar» del periódico *El Caribe*, dirigida entonces por María Ugarte, venida al país con el grupo de exiliados españoles que lograron escapar del franquismo triunfante en 1939.

El período 1948-55 es el de la conclusión del bachillerato, del inicio y término de los estudios universitarios. De los integrantes del grupo del 48 se graduaron de abogado Víctor Villegas (n. 1924), Rafael Valera Benítez (n. 1926), Alberto Peña Lebrón, Abelardo Vicioso y Lupo Hernández Rueda (n. 1930), Abel Fernández Mejía, Rafael Astacio Hernández (1935-1997), y Máximo Avilés Blonda (n. 1931-1993). Otros muy cercanos al grupo, Bienvenido Díaz Castillo y Rafael González Tirado, también se graduaron de abogado. En ese período, el *trivium* de la Universidad de Santo Domingo que permitía a la clase media cierta movilidad social estaba formado por las carreras de Ingeniería, Medicina y Derecho.

Para esa época, las reminiscencias del 46, la frustrada invasión de Cayo Confite y la invasión de Luperón de 1949 eran una referencia

2 Para los detalles de las negociaciones que permitieron que desde Cuba viniera el Partido Socialista Popular (PSP) a hacer oposición a Trujillo, ver el libro de Bernardo Vega, *Un interludio de tolerancia. El acuerdo de Trujillo con los comunistas en 1946*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1987.

con la cual lidió la memoria del grupo del 48. Pero el detonante político más importante fue la llegada de los expedicionarios del 14 de junio de 1959. Rafael Valera Benítez fue uno de los miembros del grupo poético que se enroló en el Movimiento Clandestino 14 de Junio fundado en enero de 1960 por Minerva Mirabal y Manolo Tavárez Justo con la finalidad de acabar con la dictadura de Trujillo. En cambio, Abel Fernández Mejía ocupaba el cargo de fiscal del régimen trujillista en Puerto Plata y actuó con saña contra los antitrujillistas de su jurisdicción, involucrados con la expedición del 14 de junio de 1959 y el movimiento clandestino que fue su consecuencia directa.

Debelado el movimiento, a Valera Benítez se le obligó a escribir un libro (titulado *Complot debelado*) que de inmediato fue publicado por la dictadura como prueba de que el poeta era un espía infiltrado por el gobierno dentro del propio movimiento. Pero Valera fue autorizado por los jefes del movimiento clandestino a publicar el libro como una forma de quitarle presión a los que ya estaban presos, pues en la obra él no daba más información que la que el régimen sabía. La prueba de la actuación apegada a una ética liberal la confirma la práctica política de Valera posterior a la caída de Trujillo, ya que fue nombrado Fiscal Especial por el Consejo de Estado y logró la condena de todos los implicados en el asesinato de las Mirabal y su chofer. Luego fue diplomático en Buenos Aires en el régimen de Bosch, abogado del Estado bajo Guzmán y embajador en Ecuador y Colombia en el gobierno de Jorge Blanco.

Fue un expediente similar al utilizado contra Juan de Dios Ventura Simó en su alocución radial. La mayoría de la población creía a pie juntilla esas pantomimas y los que no las creían eran pasto de la duda. Solamente los que tenían conciencia de lo que era la dictadura, sabían que esas eran máscaras. En ese período también perdió la vida Juan Carlos Jiménez (n. 1929) por razones políticas, de acuerdo al testimonio de los miembros del grupo del 48. Abelardo Vicioso debió partir al exilio, al igual que Valera Benítez. Cuando Víctor Villegas se graduó de abogado, el régimen no le otorgó el exequátur para que pudiera ejercer la profesión. El régimen buscaba con esto doblegar a desafectos, a opositores o a indiferentes. Se les forzaba, a través de un negociador o interme-

diario, a que el afectado escribiera algún artículo laudatorio a Trujillo y su política. Esa prueba guardada y archivada celosamente le bastaba al régimen para estrujársela al firmante en la cara y acusarlo de traidor o comunista si se aventuraba a entrar en algún movimiento político clandestino contrario a Trujillo.

A la caída de dictadura —que va del 30 de mayo a noviembre de 1961 cuando salen los últimos familiares de Trujillo— se forma un primer Consejo de Estado presidido por Joaquín Balaguer, que ya no podía gobernar como Presidente designado por Trujillo. Balaguer tuvo que abandonar el poder y exiliarse en Nueva York y lo sustituyó Rafael F. Bonnelly, quien era vicepresidente. El encargo primordial de este Consejo de Estado era celebrar elecciones libres en diciembre de 1962.

Es en ese período en que Valera Benítez, que había sido el líder primario del grupo del 48 hasta su sustitución alternativamente por Abelardo Vicioso y Víctor Villegas, es nombrado Fiscal Especial con jurisdicción nacional para encausar a los asesinos de las hermanas Mirabal y el chofer Rufino de la Cruz. A partir de ese momento los miembros del grupo del 48 van a cosechar una relación privilegiada, aunque distante para quienes no ocuparon cargos públicos medianos o altos en la burocracia estatal. El liderazgo de Valera Benítez estará ligado, así como la relación de casi todos los miembros del grupo del 48, al Partido Revolucionario Dominicano, con la excepción de Abelardo Vicioso y Abel Fernández Mejía, que se ligaron a partidos de izquierdas a partir de 1966. Con el triunfo del Movimiento Renovador, se les abrieron las puertas de la Universidad Autónoma de Santo Domingo a los demás miembros del grupo del 48 y, en general, a la izquierda radical o moderada según una estrategia política de Balaguer. Su vida política la alternará Valera Benítez entre la cátedra universitaria y la diplomacia, según esté el PRD en o fuera del poder.

¿Cómo construyó Valera su liderazgo? Es interesante leer lo que contradictoriamente dice de él Lupo Hernández Rueda: «...es el más maduro y además, el más decidido. De hecho trata de imponer su criterio apasionado a los otros. Tenaz y combativo, de fluente expresión, resultaba generalmente apabullante. Por suerte, nos libró de su dictadura Abelardo Vicioso, sereno y persuasivo, factor aglutinante de pri-

mer orden, en cuyo hogar nos reuníamos con frecuencia con el beneplácito de sus padres. »³

Sin embargo, más adelante (G48, 48) Hernández Rueda dice: «Su liderazgo, ideas y pronunciamientos eran comunicados y compartidos con otros. Valera era un líder democrático.» El inconsciente lo traicionó o no hay vigilancia del discurso. Se puede ser dictatorial y comunicar ideas y proyectos a los subalternos con el fin de que estos aprueben las propuestas del líder.

Pero lo importante es que Valera tenía las condiciones de líder y esas condiciones son, incluidas las negociaciones entre la Agrupación Patriótica 14 de Junio y la Unión Cívica Nacional, las que pesarán para que el Consejo de Estado le nombre Fiscal Especial, aparte de la estrategia recomendada por John Bartlow Martin⁴, embajador norteamericano, y aprobada por su gobierno, como forma de embullar a las izquierdas y hacerles creer que con el juicio a los asesinos de las Mirabal y su chofer se estaba escenificando un espectáculo similar al de los famosos juicios públicos bajo la revolución cubana.

La estrategia dio resultado y el largo juicio por televisión mantuvo pegados a los televisores a gran parte de los dominicanos, sobre todo a los estudiantes, a la juventud y a las mujeres, que en esa época apenas si trabajaban en los sectores público y privado. Así hizo el pueblo dominicano su catarsis durante el largo período que duró el juicio por televisión hasta que se produjo el fallo condenatorio de los asesinos, un poco antes de las elecciones de 1962. Luego de la revuelta de abril de 1965 los asesinos fueron sacados de la cárcel de La Victoria y acogidos por los Estados Unidos en su territorio. Hoy Víctor Alicinio Peña Rivera, que ejecutó la orden de Trujillo impartida a Johnny Abbes y Cándido Torres Tejada, vive de los recuerdos de su hazaña, los cuales publica regularmente en forma de libros que se venden a profusión entre San Juan, Miami, Nueva York y nuestro país.

3 En *La generación del 48 en la literatura dominicana*, t. I. Santo Domingo: Editora Corripio, p. 27. De ahora en adelante G48, más el número de la página.

4 El dato se encuentra en el libro de Martin, *El destino dominicano*. Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, 1977.

Luego de celebradas las elecciones, con la tranquilidad que la contra-insurgencia planificó, los miembros del grupo del 48 fueron acogidos con particular simpatía por el gobierno de Juan Bosch. La cabeza visible ahora era Máximo Avilés Blonda, quien fue nombrado director general de Bellas Artes, un campo al que el político y escritor ahora en la Presidencia de la República daba una importancia muy especial. Otro miembro del grupo del 48, aunque no tan connotado, Franklin Domínguez, ocupó la Dirección de Prensa e Información de la Presidencia de la República durante el gobierno provisional de Héctor García Godoy. Valera Benítez fue enviado por Bosch a Buenos Aires como diplomático y allá le sorprendió el golpe de Estado.

Con la hecatombe del golpe de Estado contra Bosch el 25 de septiembre de 1963, los miembros del 48, es decir, los más politizados adoptaron una actitud más militante, pero siempre discreta debido a los intereses que significaba ocupar empleos públicos o manejar intereses ajenos desde una oficina de abogados. Lupo Hernández Rueda trabajaba en la Consultoría Jurídica de la Compañía Azucarera Dominicana (CAD), que luego pasaría a ser Consejo Estatal del Azúcar (CEA). En 1964 fundó, junto al grupo, la revista *Testimonio* y al mismo tiempo era catedrático de derecho del trabajo en la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). Cuando se funda la UNPHU en 1966, se va con ese grupo, pues siempre fue proverbial su práctica política conservadora.

Pero desde su bufete, Hernández Rueda también pasó a laborar como abogado laboral de la Compañía Dominicana de Teléfonos (CDT), cuya sigla pasó luego al acrónimo Codetel. Rafael Astacio Hernández laboró siempre como consultor empresarial y hasta hace poco se desempeñaba, aparte de su bufete de abogado, como consultor jurídico de la empresa automovilística de la familia Peynado. Quienes ocuparon puestos marginales en oficinas del gobierno fueron Ramón Cifré Navarro y Luis Alfredo Torres. El poeta barahonero laboró durante muchos años en el Museo Nacional cuando estaba en la Feria de la Paz. Villegas mantuvo siempre su bufete de abogado aparte, donde labora todavía. Lupo Hernández Rueda mudó, después de la caída de la dictadura, su bufete a la calle Enrique Henríquez, donde laboraba también otro abogado miembro del grupo del 48, Vispérade Hugo Román. En algún

momento de su vida, Abelardo Vicioso, que hizo carrera como director del Departamento de Letras y luego como Decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad estatal, también llegó a tener su oficina de abogado junto con Víctor Villegas.

Vicioso, ligado al minúsculo Partido Socialista Popular de los hermanos Ducoudray (Juan y el finado Félix Servio), además de Justino José del Orbe y Quirico Valdez, fue un aglutinador de fuerzas de izquierdas que hicieron siempre alianza con el Partido Revolucionario Dominicano. Con este partido, como hemos visto, tenían afinidad muchos miembros del grupo del 48. Esa política aglutinadora dio sus frutos y permitió el control de la Facultad de Humanidades a esa alianza que se alternaba el puesto de decano, unas veces al PRD y otras a las izquierdas, así como un repartimiento de los cargos de directores y coordinadores de cátedras de los departamentos o la negociación de los cargos de directores de los organismos académicos comunes.

Fue así como hicieron carrera como directores del departamento de Letras el propio Vicioso, que lo fundó, Marcio Veloz Maggiolo (relacionado con ese grupo literario en sus inicios), Bienvenido Díaz Castillo y Abel Fernández Mejía. Este último estuvo al frente de ese departamento durante dos períodos y le dejó el cargo como herencia a su esposa Nora Nivar, quien se desempeñó durante seis años en el puesto. Posteriormente, al final del régimen de Jorge Blanco, Fernández Mejía pasó al PRD, partido en el cual militaba su esposa Nora desde siempre, y fue nombrado Subconsultor jurídico del Banco Agrícola. Los poetas que no pudieron llegar a cargos electivos de director o decano, ocuparon coordinaciones de cátedra, como Astacio Hernández y Blonda, aparte de los puestos de director de Relaciones Públicas e Internacionales que este último ocupó en el rectorado de Hugo Tolentino Dipp (1974-76).

Pero la estrategia política puesta en funcionamiento por el grupo del 48 en la Universidad estatal fue la de la expansión y mantenimiento de su propio poder conforme a alianzas con los organismos universitarios de profesores, empleados y estudiantes del PRD y de otras fuerzas de izquierdas. Esto condujo a una crisis y agotamiento del modelo universitario, el cual se convirtió en una agencia de empleos para los opositores del gobierno de Balaguer. Pero más que eso, la universidad

devino, con su política de puertas abiertas para las masas desposeídas apoyada por esa alianza, en un centro superior de la mediocridad hasta que la salida de Balaguer del poder de 1978 a 1986 dejó a esos sectores sin discurso y sin práctica política, obligándolos a volcarse hacia el PRD bajo los gobiernos de Antonio Guzmán y Salvador Jorge Blanco y a otros a acercarse o fundirse con el Partido de la Liberación Dominicana (PLD). Blonda ocupó en esos gobiernos perredeístas el puesto de Director General de Cultura de la Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos.

Pero ocupar esos puestos no es ningún delito. Todo ciudadano tiene ese derecho, sin importar credo político, religioso o color. Lo que marca la diferencia en el caso de la Universidad estatal es la política de la poética puesta en práctica en ese centro superior de estudios. ¿En qué consistió esa política? En la aplicación de la teoría del compromiso literario en su vertiente marxista. ¿De qué se valieron para poner en práctica semejante teoría? De una alianza con los grupos estudiantiles de las izquierdas radicales que jugaban el papel de fiscales de la conducta moral y política del profesorado, del estudiantado y de la burocracia universitaria. Esos grupos estudiantiles apoyaron siempre —encabezados por UNER, el FEFLAS, FELABEL, y la JRD— las políticas de alianza de sus partidos PTD, PCT y PRD orientadas a tomar el control de la Universidad para escalar posiciones de mando dentro de la estrecha movilidad social que el balaguerato les impuso y que tales fuerzas se impusieron a sí mismas. Esto dio lugar a un estancamiento de la posibilidad de instaurar en la Universidad cualquier proceso de modernización de la gestión administrativa, de calidad en la docencia, de una extensión cultural seria que encarara los valores de la dominicanidad y que enarbolara la práctica de la investigación con sentido pluralista y no como una ideología del compromiso político de la lucha de clases.

La enseñanza de las humanidades, incluidas la literatura, la filosofía y la historia, se convirtió en una repetición mecánica de los dogmas marxistas que la triple alianza impuso en la Universidad. Triple alianza que también se vio reforzada ideológicamente por otras fuerzas de izquierdas como los grupos estudiantiles del PCD, del MPD, del PACOREDO y otra retahíla de grupúsculos estudiantiles de izquierdas que figuraban en las boletas electorales o como apoyo de los

grupos estudiantiles mayores. El lado práctico de esta política de alianza tuvo como consecuencia la creación de una ideología y una política corporativa, de autoprotección y ayuda mutua entre los grupos estudiantiles y los partidos a los cuales pertenecían. Consistía tal sociedad de ayuda mutua en el pase riguroso a la carrera profesoral de los estudiantes que más méritos tuvieran en la lucha estudiantil y partidaria. Según esta meritocracia, había un contubernio y una complacencia en las aulas con ciertos líderes estudiantiles que pasaban las asignaturas sin haber asistido a clases; había una complacencia en las evaluaciones para reclutar los monitores (generalmente aprobaban a los cabecillas estudiantiles); había complacencia con los representantes estudiantiles en los subconsejos y consejos técnicos; había complacencia con los monitores para promoverles a ayudantes de profesores y, finalmente, había complacencia con los ayudantes de profesores para promoverles a profesores. Cuando no había complacencia, imperaba el miedo a los líderes estudiantiles que si eran suspendidos en los exámenes, montaban, organizaban y dirigían personalmente los piquetes, micro mítines y letreros ofensivos en salones y pasillos contra el «irrespetuoso» profesor o profesora que cometió la osadía de «quemar» al iluminado dirigente estudiantil.

Ese tinglado fue corroyendo las bases de la Universidad estatal. A ningún gobierno, desde Balaguer hasta hoy (1998) le ha interesado promover la remoción de ese parásito social que ha devenido la UASD. El contubernio es una ideología romántica que ve a ese centro de estudios como una gloria y un patrimonio de la república desde los días de la Colonia hasta hoy. Por eso cada gobierno se compromete, cada vez que sube al poder, a aumentar el presupuesto de la academia, sin parar mientes en el más mínimo estudio serio sobre qué tipo de profesional necesita la sociedad dominicana para su modernización, su institucionalización y su lucha contra el clientelismo y el patrimonialismo.

A ese desastre, en no escasa medida, contribuyeron los miembros del Grupo del 48 cuando pasaron a aplicar la teoría del compromiso político a la enseñanza de la literatura. Villegas, Vicioso, Blonda, Valera, Fernández Mejía y Astacio hicieron posible, desde la cátedra y el poder universitario de la Facultad de Humanidades, el triunfo de su concepción de la literatura como reflejo de la lucha de clases y contri-

buyeron con esa práctica a la esterilidad de dos generaciones de estudiantes que todavía hoy los veneran como los dioses mayores de la teoría poética. La trabazón de parte de ese grupo literario del 48 con el izquierdismo literario alojado en la Dirección de Extensión Cultural regentada por Antonio Lockward Artiles primero y por Mateo Morrison posteriormente, contribuyó a la puesta en práctica de una política cultural y literaria que abrasó, con su ideología marxista, al Coro Universitario, al grupo de Poesía Coreada, al Ballet Folklórico, al Taller Literario «César Vallejo» y demás entidades afines al arte y la cultura. De la conjunción de esa teoría del arte y la literatura comprometidos, no ha salido, en 30 años, un artista de dimensión nacional o internacional.

El grupo del 48 logró, en el plano pragmático, lo que no pudo lograr la Poesía Sorprendida: el imponer una teoría y una práctica de la literatura y el arte como ideología a casi toda la sociedad dominicana, y peor aún, con ramificaciones en todo el Caribe por la mediación de Cuba, ese paradigma del politicismo directo en materia literaria y artística. Es decir, que existió desde 1966, y existe todavía, una trabazón y un espíritu de colaboración entre todos los organismos artísticos y culturales del Caribe y América Latina que se reconocen y se apoyan mutuamente en esa especie de lógica masónica que es la ideología del arte y la literatura como un compromiso político.

Esta ideología del compromiso fue, y sigue siendo, la responsable del desplazamiento, durante tres decenios, de la poesía de valor literario en nuestro país. Ahora, cuando la ideología del compromiso ha caído en bancarrota junto con el totalitarismo de partido único que la cobijó en el nivel pragmático desde 1917, a las nuevas generaciones se les ha hecho más difícil —en medio de la confusión de valores— distinguir entre los escritores con valor poético y los charlatanes de feria.

Pero ese es un camino que tales generaciones deberán trillar solas.

Retratos contemporáneos

Henri Meschonnic: la influencia de su poética¹

*Si la libertad significa algo, es el derecho
de decir a los demás lo que no quieren oír.*

(George Orwell)

1. Meschonnic y Santo Domingo

La primera mención de Henri Meschonnic en la República Dominicana data quizá, o sin quizá, del 25 de octubre de 1973 cuando publiqué en el vespertino *Ultima Hora* una serie de cinco artículos bajo el título de “De la terminología”.

Mi conocimiento de la primera obra del creador de la poética se produjo en 1972 en el seminario que ofreció Jean Peytard en la maestría de estilística del francés literario a sus estudiantes de la Universidad de Besanzón, en Francia. La influencia del estructuralismo literario era muy fuerte en esa época. El propio Peytard se inscribía en esa corriente, más específicamente en el campo de la semiótica literaria. La influencia del grupo *Tel Quel* había desplazado el interés por la nueva novela francesa, aunque esa era todavía la línea dominante en Besanzón (con Jacques Petit, Garbagnati, Gaedj y otros.) No fue un azar que Jean Ricardou, entonces teórico principal de la nueva novela, fuera invitado a Besanzón a dar una conferencia.

El libro de Meschonnic había aparecido en la editorial Gallimard en abril de 1970. Es decir, tenía apenas dos años de funcionamiento cuando Peytard decidió dedicar varias sesiones a la referida obra. La única reseña importante que se había escrito hasta ese momento acerca de *Pour la poétique*, que es el título original del libro, apareció en la

1 Publicado en la sección *Cultura* del periódico *El Siglo*, Santo Domingo, sábado 8 de mayo de 1998, p. 12-D.

revista *Langue française* (número 12, si no me falla la memoria) bajo la firma de Jean-Claude Chevalier, un amigo y colega del fundador de la poética. No recuerdo que el libro de Meschonnic impactara fuertemente al grupo de estudiantes franceses.

Lo que sí puedo atestiguar es que antes de que terminaran las sesiones del seminario de Peytard, yo había recomendado la lectura del libro de Meschonnic a tres dominicanos que se interesaban en ese entonces en las cuestiones literarias: Ránger Guerrero, Reynaldo de León y Rafael Mejía Constanzo. Al final, sólo quedamos Ránger y yo interesados en la poética. Pero mi formación era estructuralista y semiótica (filiación de Jakobson, Barthes y Kristeva), y la de Ránger se orientaba más al análisis de textos acordes con los procedimientos de la nueva novela, aunque conocía bien el estructuralismo lingüístico de Jakobson. Pero su inclinación mayor residía en la lectura de los sentidos estrictamente literarios de un texto.

Al regresar a Santo Domingo, no fue que el interés en la poética de Meschonnic decayera, sino que mi formación era la que llevo dicha. Aunque experimentaba el callejón sin salida del estructuralismo semiótico y literario, hubo un momento en que me concentré de nuevo en el estudio de la poética y le pedí a Ránger que, a través de Alfredo Vargas Caba, me fuera enviando los textos que Meschonnic iban publicando. Eso explica el artículo "De la terminología", incluso incluido en mi primer libro publicado en 1976 bajo el título de *Escritos críticos*.

2. ¿Quién es Henri Meschonnic?

En las entrevistas que ha concedido, sólo habla de obras. En las solapas de algunos sus libros, aparece casi invariablemente la misma nota: Nacido en París en 1932. Posee el título, muy francés, de "agregado" de letras, imprescindible para acceder a la enseñanza secundaria y universitaria. Este grado tiene un prestigio noble y antañón, mejor visto que un doctorado. De sus estudios es poco lo que él informa: se sabe por los cotejos bibliográficos que frecuentó a Gérard Antoine, a Emile Benveniste, quizá a Gustave

Guillaume. Pero nada más. Colaboró en el *Diccionario de francés contemporáneo* y para la fecha de publicación de su primer libro se encontraba preparando una nueva traducción de la Biblia y un libro sobre Víctor Hugo. Para esa misma época era “profesor titular” de literatura (*maitre de conférences*, titulación desaparecida hoy) en la Universidad de Vincennes, también llamada París VIII, un reducto sacado del Barrio Latino luego de la revolución estudiantil de mayo de 1968. Entre obras teóricas y poemas, Meschonnic ha escrito unos veinticinco libros.

En su casa de Chelles, cuando le pregunté por su anunciado libro *Lenguaje e historia una misma teoría*, respondió a los presentes que ya estaba listo. Hacía dieciocho años que no veía a Meschonnic. La última vez que nos vimos fue en 1980, en la reunión de cierre del seminario. Reconocí, todavía bajo la luz de la prima noche, el patio largo y estrecho donde solían celebrarse las reuniones antes de pasar a la sala-biblioteca, donde se ha acrecentado el número de máscaras africanas y asiáticas que colecciona. Un cuadro de Soulages, amigo del poeta, cuelga en lo alto.

Le pregunté por qué había abandonado a Gallimard, su editor original. Con su expresión y maneras pausadas dijo: Lo abandoné y no lo abandoné. Hizo la historia de cómo pasó a la casa editora Verdier y cómo ha vuelto a Gallimard. Cuando iba a publicar su libro *Critique du rythme*, Jean Grosjean lo consideró demasiado voluminoso y le propuso reducirlo a la mitad. El poeta se negó, como era natural. No obstante, Grosjean le informó que se lo daría a leer a Jean-Marie Le Clézio para que opinara. El novelista hizo un informe de cada capítulo diciendo “esto lo entiendo, esto no lo entiendo”. Desde 1982, Meschonnic ha publicado sus libros más importantes en Verdier u otras editoras.

Ha habido varios intentos frustrados de visita de Meschonnic a Santo Domingo. En los 80 fue invitado por los departamentos de Letras e Idiomas de la UASD, pero no recuerdo en qué paró esa iniciativa. Para la Feria de Libro de 1997 fue invitado por Editora de Colores para poner en circulación su libro *Para la poética*, pero no fue posible debido a quebrantos de salud del poeta. Hay una tercera iniciativa para invitarle a venir al país para la Feria del Libro de 1999.

3. La poética, ¿qué es?

Es el método de la teoría y la práctica de la lectura de las obras literarias. Su pedagogía consiste en enseñar a descubrir los sentidos indefinidos que se desprenden de una obra en razón de la forma en que están organizados por el sujeto de la escritura. Y esa forma en que están organizados tales sentidos, para que se considere a la obra como un valor poético, se inscribe en contra de los sistemas sociales y sus ideologías. Esa forma se organiza más a través del consonantismo que del vocalismo, mediante la transfiguración de las figuras, a través de la frase, de la prosodia, del paragramatismo. A esa forma de organizar los sentidos en la obra le es inseparable una teoría y una práctica del lenguaje y del sujeto como categorías radicalmente históricas. Es decir, ajenas al dualismo de la metafísica del signo, la cual separa el significante del significado, el lenguaje y la vida y plantea el signo como una convención o una naturaleza, pero también como una ausencia entre el signo y el objeto que este designa.

Es en virtud de esta concepción radicalmente nueva que la poética de Meschonnic desplaza a la poética de Aristóteles y a todas las poéticas occidentales calcadas sobre esta última como piedra angular de la metafísica del signo. Pero la poética de Meschonnic no anula ni destruye a esas poéticas metafísicas, sino que sitúa los efectos políticos e ideológicos de las mismas como mantenedoras del orden natural y divino. Los discursos no se destruyen ni se anulan. Están en lo social. Las poéticas que se fundan en la metafísica del signo son ineficaces para dar cuenta del ritmo-sentido de una obra porque o son formalistas o son contenidistas. Pero no se destruyen. Quien las use, repite lo sabido y se acantona en los límites de lo sabido, de lo tópico.

De ahí la dificultad de recepción de esta poética meschonniciana. Supóngase que la poética de Aristóteles ha dominado durante más de 2 mil años en Occidente, ¿cuánto tiempo se tomaría una poética antime tafísica como la de Meschonnic, con una estrategia y unas apuestas políticas e ideológicas tan fuertes que esta significa poner patas arriba el orden en que se fundan los sistemas sociales salidos de Platón y Aristóteles? Karl Popper consigna en *La sociedad abierta y sus enemigos* (t. I de la ed. francesa, Seuil, 1979) que la filosofía y la pedagogía que

enseñó Platón a los príncipes que fueron sus discípulos arrojó un balance de trece tiranos (entre ellos, Dionisio de Siracusa, el más terrible.) En cambio, la de Aristóteles arroja, salvo error de mi parte, un príncipe conquistador como Alejandro Magno. Hay, por lo tanto, un matiz entre el autoritarismo y el totalitarismo de Platón y la concepción más democratizante de Aristóteles, incluso si los dos están dentro de la misma teoría metafísica del signo.

4. La poética en Santo Domingo

La Poesía Sorprendida tuvo su poeta adyuvante, que fue André Breton, cuando estuvo en Santo Domingo procedente de Haití antes de viajar a Nueva York en los días finales de la Segunda Guerra Mundial. Los poetas del grupo del 48 tuvieron sus poetas adyuvantes en Leopoldo Panero y Octavio Paz cuando visitaron el país en 1954 y 1955, respectivamente. Pablo Neruda estuvo a punto de venir en 1968 y hubiera bendecido a todos los miembros de los grupos poéticos, pero los del 48 se hubiesen sentido plenamente realizados si el Partido Comunista de la República Dominicana (Pacoredo) no frustra esa visita.

Sin haber hecho nunca ninguna visita a la República Dominicana, la poética de Meschonnic ha tenido una influencia lenta, pero continua. Los primeros dominicanos que estudiaron directamente con Meschonnic fueron el autor de esta crónica, Manuel Matos Moquete y Manuel Núñez. Los dos primeros terminan el doctorado y el último la maestría. Los primeros textos de Meschonnic que aparecieron en publicaciones estables fueron un resumen que hizo Alicia Miranda Hevia (costarricense) de *Pour la poétique*. Apareció en *Cuadernos de Poética* No. 5. El segundo titulado "El lenguaje, el poder", apareció en el no. 6 de la misma revista; y el último, "El marxismo excluido del lenguaje" se publicó en la referida revista, números 7 y 8. Finalmente, como libro, el suscrito tradujo en 1996 el primer libro de Meschonnic, *Para la poética* (Editora de Colores.)

Hubo en la Universidad de Santo Domingo un Colectivo de Estudios Poéticos que tuvo corta vida, pero de ese grupo salieron estudiantes que asumieron la poética con seriedad, si bien luego, por múl-

tiples razones, abandonaron esa perspectiva teórica. Pero Andrés Blanco y Nicanor Trinidad dejaron un libro sobre la crítica literaria dominicana de los años 60-80 en la cual utilizaron el método de la poética. Asimismo, Manuel García Cartagena aplicó elementos de la poética al análisis de un poema de Mises Burgos para la tesis de licenciatura en el Departamento de Letras de la UASD. Fueron los años de influencia más marcada de la poética. Matos Moquete y Núñez y el suscrito mantuvieron una intensa actividad para aclarar en el panorama cultural dominicano la significación de la poética. Otros dominicanos que asistieron a sesiones del seminario de Meschonnic fueron Guillermo Piña Contreras (en esa época vivía en Besanzón) y Rafael Julián (quien prefirió acogerse a la semiótica de Greimas), cosa extraña pues el maestro la presentaba como disciplina científica fuera de la ideología y la política y Julián era marxista en esa época. En el Caribe e Hispanoamérica no es todavía mensurable la influencia de la poética meschonniciana. Piña Contreras y Pedro Vergés ayudaron en la corrección de la traducción que hice de *Para la poética*. Sé por las comunicaciones, colaboraciones e intercambios con intelectuales de la región, que a través de *Cuadernos de Poética* se han puesto en contacto con los textos de Meschonnic. Uno de los que más ha trabajado la poética es el pintor boricua Elizam Escobar, condenado a cadena perpetua en la cárcel de Reno por independentista. Un texto de Giovanni di Pietro sobre la poesía de Balaguer tiene parte de la divisa del seminario de Meschonnic: sin elogios ni condenas, que en *Cuadernos de Poética* está completo, pero no hay ninguna relación con la poética.

En México, Octavio Paz conoció no sólo la obra de Meschonnic, sino también al poeta en persona. En Costa Rica habrá que estudiar la recepción de la poética a partir de la traducción de Miranda Hevia. En Estados Unidos, quizá comienza a abrirse paso la poética a partir de las conferencias que dio Meschonnic en NYU y Columbia en los años 80², pero en todo ese país, y es normal por la teoría del signo que le es aneja, la poética dominante es la que se desprende del desconstruccionismo de Derrida, rey absoluto después de haber desplazado a Bar-

2 En Japón se ha publicado una traducción de *Para la poética* por un estudiante que asistió al seminario.

thes y Kristeva. El resto de lo que se cuece en los departamentos de estudios franceses y españoles es estilística de procedencia aristotélica o marxista, que es como decir lo mismo puesto que la teoría del signo es su rasgo común.

Pero los conceptos de este método, los más políticos y poéticos, comenzaron a ser utilizados con cierta asiduidad por articulistas y teóricos que provenían de los discursos sociales y políticos dominicanos. Allí donde los conceptos de sujeto, Estado, individuo, signo, significante, significado, subjetividad, transubjetividad, ritmo, historicidad, sistema, estructura, etc. tienen para la poética un sentido muy preciso, comenzamos a ver una floración incesante de empleos de los mismos absolutamente vacíos del contexto en donde tienen su funcionamiento. Ha sido una moda que dura y estimo que durará todavía muchos años. Los discursos jurídicos, sociológicos, políticos, psicoanalíticos, históricos o gramaticales emplean los conceptos de la poética meschonniciana en el sentido vulgar o empirista que tienen en la estilística, la estética y la metafísica. Pero ese es un riesgo que corre todo discurso nuevo: su vulgarización. Con la poética sólo se puede entrar en relación: no hay discípulos. El lema del seminario era «ni elogio, ni condena, ni silencio». La relación de cada cual con la poética es la práctica analítica de cara a los discursos ajenos. Es en el análisis donde se comprueba si se es un acólito o un creador. De teorías hay cientos: lo importante —decía Borges— es lo que se hace con estas.

Por ejemplo, Hostos trajo al país el positivismo armónico y el fruto que dio fue una cantera de macheteros. El arielismo de Rodó produjo una cohorte de intelectuales libertarios que luego se convirtieron en secretarios de los macheteros hasta terminar con el último de ellos, Trujillo. De ahí que Meschonnic haya dicho en la cena de Chelles que está preocupado porque la poética sólo ha dado hasta ahora embajadores. Sobre todo en una teoría como esa donde no hay maestro de verdades, sino prácticas de sujetos, es decir, de lo múltiple en lucha contra los sistemas sociales y sus ideologías.

Retratos contemporáneos

Octavio Paz (1914-98): entre la fe y el conocimiento¹

Uno de los pensadores más sólidos de México y del mundo de habla hispana falleció recientemente en la capital azteca a los 84 años de edad y luego de haber dejado una profunda huella e influencia en el ámbito de la práctica poética, la teoría de la poesía, el Estado, la etnología y el arte.

Para conocer cabalmente el pensamiento crítico y la obra poética de Paz hay que leerle. No hay otro modo. Sin embargo, para conocer la infancia, la juventud, la madurez y los orígenes intelectuales de Octavio Paz, nada mejor, hasta ahora, que leer la enorme cantidad de entrevistas que concedió en distintas épocas. De todas —quizá por lo accesible— recomiendo y glosó algunos aspectos, para este retrato, de la entrevista que concedió a Julio Scherer García en 1977 y que bajo el título de “Suma y sigue” aparece en dos libros de Paz: *El ogro filantrópico* (Ed. Joaquín Mortiz, 1979) y en *Pasión crítica* (Seix Barral. Biblioteca Breve, 1985). Mis citas son de esta última obra, a la cual remito.

Scherer refiere que el abuelo y el padre fueron, el primero, una figura importante del liberalismo mexicano y, el segundo, un intelectual capitalino ligado al zapatismo y que llega a representar a Emiliano Zapata en los Estados Unidos. Octavio Paz declara que ambos fueron personajes muy distintos: «Mi padre decía que mi abuelo no entendía la Revolución Mexicana y mi abuelo replicaba que la Revolución había sustituido la dictadura de uno, el caudillo [Porfirio] Díaz, por la dictadura anárquica de muchos: los jefes y jefecillos que en esos años se mataban por el poder.»

1 Publicado en *ES*, el sábado 30 de mayo de 1998, p. 11D.

Es en ese ambiente de contradicciones donde Paz se desarrolla intelectualmente y fue un hombre casi por completo, como crítico de los sistemas sociales, distinto a los intelectuales de su misma generación e, incluso, diferente a los que subieron con la Revolución mexicana, cuyo rasgo característico fue la fascinación por el poder. Paz en cambio, participó en la huelga estudiantil de 1929, estuvo cerca del socialismo, estuvo con la República española en armas contra el franquismo, pero a partir de 1954 se fue distanciando, con el apoyo a su amigo el escritor Joseph Brodsky, disidente soviético, de la tentación totalitaria que abrazaba a los países del Este y se había extendido hasta la China. Y aunque saludó en 1959 el triunfo de la revolución cubana, tan pronto tomó el cariz del totalitarismo rompió con esta y fue excomulgado de todos los foros latinoamericanos y europeos donde el comunismo extendía su otrora poderoso brazo.

Para Santo Domingo, Paz, que visitó el país en 1956, según lo ha narrado Víctor Villegas en un artículo reciente publicado en el *Listín Diario*, dejó una huella personal en la generación del 48 primeramente por su solidaridad con los intelectuales y el exilio político que se oponía a la dictadura de Trujillo. Esa solidaridad llegó a probarse en el poema que Paz escribió contra la intervención militar norteamericana de 1965, que Villegas cita. En esto siguió la tradición de Neruda, quien, en el *Canto general*, ataca sin clemencia la dictadura de Trujillo. Pero en la cita que hago a continuación, Paz sigue lo dicho por Huidobro con respecto a las consecuencias de quien, en su juventud, no ha sido comunista, y en su madurez, no ha abandonado esa aberración: «Yo no me atrevo a juzgar a ningún joven. Sé que el impulso que los mueve, casi siempre, es la generosidad y la indignación ante las miserias e injusticias materiales y morales de nuestro mundo. Sin embargo, me parece inexcusable ignorar o callar la realidad de la URSS y los otros países “socialistas”».

Sin embargo, lo que más me interesa de esta entrevista es copiar la cita donde Paz se revela un crítico radical del poder y traza esta criticidad como específica del intelectual, es decir, que ese es el rasgo que lo distingue, pero además explica Paz, para el caso mexicano, y yo digo para toda sociedad, las causas de la fascinación del poder que sienten los intelectuales y el hombre común de América hispánica, en

particular: «Es comprensible la obsesión de los intelectuales mexicanos por el poder. En nuestra escala de valores el poder está antes que la riqueza y, naturalmente, antes que el saber. Cuando los mexicanos sueñan con la gloria, se ven el pecho cruzado por la banda trigarante. No predico la abstención: los intelectuales pueden ser útiles dentro del Gobierno... a condición de que sepan guardar las distancias con el Príncipe. Gobernar no es la misión específica del intelectual. »

Paz es coherente con su decir-hacer, pues aceptó ser embajador de México en la India y cuando la matanza estudiantil de Tlatelolco, bajo el gobierno de Díaz Ordaz, renunció a su puesto. Pero si la misión del intelectual no es gobernar, ¿cuál puede ser entonces la “suya”? El “ser útil” y la “misión” son ya dos nociones instrumentales que hay que criticarle a Paz, pero sigamos la lógica de su pensamiento. Paz dice: «El filósofo en el poder termina casi siempre en el patíbulo o como tirano coronado. Los que mueren antes, como Lenin, tampoco se escapan: los embalsaman y los transforman en fetiches. El intelectual, ante todo y sobre todo, debe cumplir con su tarea: escribir, investigar, pensar, pintar, construir, enseñar. Ahora bien, la crítica es inseparable del quehacer intelectual. En un momento o en otro, como Don Quijote y Sancho con la Iglesia, el intelectual tropieza con el poder. Entonces el intelectual descubre que su verdadera misión política es la crítica del poder y de los poderosos.»

Así he entendido yo la crítica en mi país. No porque me vino esta idea de Paz, sino porque desde 1978 la aprendí en el seminario de poética de Henri Meschonnic. Y sólo puedo decir que hubo una relación entre ambos poetas que, de México a París, en vaivén de uno y otro, habrá que estudiar algún día. Por ahora, sigo con mis carneros.

Ideas como esta de la crítica del poder y los poderosos son lo que quedará de Paz como definitivo. Su trabajo específico de la mexicanidad en *El laberinto de la soledad*; su crítica del poder en *El ogro filantrópico*. En el olvido caerá toda su metafísica de *El arco y la lira* y sus opiniones sobre el lenguaje. Y ciertos elementos de historicidad como estas páginas sobre la poética de la revolución, al reflexionar sobre el caso concreto de la guerra civil española. Según Paz, la especificidad del levantamiento español contra el golpe de Estado a la República residió en la espontaneidad de la respuesta popular y en la participación de un perso-

naje que nadie había invitado: el pueblo. Esta concepción del pueblo, que Paz va a oponer radicalmente al concepto de masa (instrumento favorito de los políticos), es la historicidad misma del discurso, pues si bien la actividad de lo colectivo anuló las jerarquías de los jefes, no es menos cierto que lo social (ese pueblo en armas) no anula al sujeto.

Uno y otro están en relación dialéctica. Este caso ejemplar de España muestra, a mi ver, la imposibilidad de triunfar de toda revolución. Por lo cual es mito y utopía, pues esta sería la lucha permanente, como en esos tres años de guerra civil, sin jefes, sin Estado, sin poderes centrales o locales, actuando cada sujeto dentro de la contradicción indefinida. Y eso es imposible durante mucho tiempo. Desde que una revolución termina y toma el poder, se instalan las jefaturas y ya todo es una razón política de mantenimiento del orden. La vida se congela. Surge el partido de la revolución (un significado que funciona en lugar del signo), el cual va a imponer la razón de Estado por encima de todo, a sangre y fuego. Los nuevos príncipes son los amos del lenguaje y el poder. Pueden imponer una unidad-verdad-totalidad semántica e ideológicamente diferente a la del viejo orden derribado, pero unidad-verdad-totalidad al fin y al cabo. Su efecto político es el mismo en cualquier sistema social. En la espontaneidad, que no es programa o plan previo ni en política ni en poesía, está cifrado el fracaso.

El esquema universal del poder no admite improvisaciones ni espontaneidades, como tampoco admite lo múltiple. Si así fuera, no sería el más acabado de los instrumentalismos. ¿Es entonces una utopía histórica que a los sujetos no les quede otra alternativa, en cualquier sistema social, que luchar contra la unidad-verdad-totalidad de cualquier poder? Es decir, orientar, su política a la conquista de una pluralidad indefinida de las instancias de poder. Porque es ineludible que mientras haya sujetos existirá lo social y *fatalmente* (por lo histórico de la proposición), la sociedad tiene que darse una forma de organización política. Y donde existe una forma de organización política tiene que haber jefes. Por eso una forma de lucha como la del pueblo español inscribía de antemano su fracaso, como dice Paz: «Las organizaciones populares, los sindicatos, los partidos y eso que la jerga política llamaba el 'aparato' fueron desbordados por la marea. En lugar de que otros, en su nombre y con su sangre, hicieran la historia, el pueblo

español se puso a hacerla, directamente, con sus manos y su instinto creador. Desapareció el coro: todos habían conquistado el rango de héroes.» (“Aniversario español”, discurso antes los republicanos españoles en París el 19 de julio de 1951, incluido en *El ogro filantrópico*).

Y ese momento excelso de la dialéctica entre lo político y lo poético, en el plano empírico, no podía durar indefinidamente: «Lo que ocurrió en España el 19 de julio de 1936 fue algo que después no se ha visto en Europa: el pueblo, sin jefes, representantes e intermediarios, asumió el poder. No es este el momento de relatar cómo lo perdió, en doble batalla.» (p.280)

La radical historicidad de la lucha eliminó por espacio de tres años el inconsciente de la jefatura (la necesidad de demanda de autoridad que yace en cada sujeto) debido justamente a que la revolución había triunfado. Estaba en proceso, pues sin triunfar no era tal, sino levantamiento, revuelta o rebelión, poco importan los programas políticos que se invoquen. Si triunfa como revolución, esa necesidad de jefatura se hace patente de inmediato, para conservar lo establecido, pues una inmensa mayoría (del pueblo) ha participado en esa gesta y tiene en la misma intereses de todo tipo que conservar.

Pero la ‘belleza’ poética y política de aquella revolución en proceso fue la ruptura radical de los esquemas ideológicos del historicismo racionalista de cualquier sistema social, aunque finalmente fue aplastada. Pero triunfe o no la revolución, no significa eso un progreso o un atraso, sino que en el caso español, como en todos los casos, las revueltas refuerzan el poder que combaten, por lo cual la verdadera revolución existe en el lapso en que todavía no ha tomado el poder. Como dice Paz, una vez que la revolución triunfa: «Los doctores y los intérpretes forman inmediatamente una clerecía y una aristocracia, que asumen la dirección de la historia. Ahora bien, toda dirección tiende fatalmente a corromperse. Los ‘estados mayores’ de la Revolución se transforman con facilidad en orgullosas, cerradas burocracias.» (p. 280) Esta es la gran lección política que Octavio Paz nos deja como herencia a todos los hombres y mujeres.

Las imágenes del haitiano en la literatura dominicana¹

1. El negro en los textos antiguos

La única imagen cierta de la existencia discursiva de un negro en la Biblia —más precisamente en el Nuevo Testamento— es la de Baltasar, rey que vino de Oriente, junto a Melchor y Gaspar, a rendir homenaje al niño Jesús el día de su nacimiento. Pero ese mito se cuida mucho de no decir el nombre de los reinos donde ejercían su dominio tales príncipes.

Naturalmente, como se trata de una extrapolación, al extrapolador se le olvidó que en Oriente no había, para la época, reino negro. A menos que no se considerara a África, en su parte central, como Oriente, como se dice Cercano o Próximo Oriente.

La relación bíblica del Viejo Testamento con África se remonta a la leyenda de Abraham en Egipto (Génesis), cuyo hijo, Ismael, tenido con Agar, esclava egipcia, es el continuador de la herencia de Sem, Cam y Jafet en cuanto al origen de los pueblos y naciones del orbe. La raza camita pobló África y allá “se tostó” o la Biblia esconde, en el libro Génesis, que ya 25 mil años antes de Cristo había negros que dejaron un enorme legado cultural como lo mostró la exposición de 1997 sobre la herencia africana en el Museo Guggenheim². La leyenda bíblica es

-
- 1 Ponencia presentada en el Coloquio Internacional “Cultura, Identidad e Identificación en el Caribe. Imágenes y Representaciones”, organizado por FLACSO-UASD, Asociación pro Difusión de las Culturas del Caribe y la Comisión Permanente de la Feria del Libro. Santo Domingo, 28 de abril al 1 de mayo de 1999. Texto leído el 1 de mayo.
 - 2 Diógenes Céspedes. “África: el arte de un continente”. Periódico *El Nacional*, Santo Domingo, 29 de septiembre de 1996 (1996:8.)

tan reciente que sólo alcanza al norte de África, poblada por colonos griegos y tribus de origen indoeuropeo.

Pero la reina de Saba, al igual que el emperador Haile Salasié —el León de Judá— seguramente que, aunque negra, es de esa estirpe camita, judía pues. Como son judíos los negros de la costa de Abisinia que hoy reclaman su estatuto a las puertas de Tel Aviv o de Jerusalén y que el Estado judío tiene problemas para reconocerles como tales.

En Mateo es el único lugar donde se encuentra esa referencia a Baltasar, pues en Lucas se trata de ángeles y pastores, y en Marcos y Juan: nada de esto, ni magos, ni pastores ni ángeles. Se trata, por supuesto, de fábulas interpoladas por los redactores de los cuatro Evangelios entre el siglo III y IV en momentos en que la nueva Iglesia ha soldado su unidad político-teológica³.

Sería tedioso ponerme aquí a detallar el origen histórico de dónde provienen culturalmente todos esos mitos, leyendas y fábulas. Pero lo que importa, para este trabajo, es la imagen que ha quedado en el Occidente cristiano acerca de la igualdad racial contenida en la doctrina nueva del amor inaugurada por esta religión de salvación. El Viejo Testamento ofrece también *a posteriori* esta imagen de tolerancia con la leyenda amorosa de la reina de Saba⁴ y el rey Salomón.

3 Un erudito tan acucioso como el profesor de la Sorbona Charles Guignebert ni siquiera hace mención en su libro clásico de esta leyenda de los Reyes Magos. Véase *Jesús*. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana (UTEHA), 1961. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Por su parte, Alfred F. Loisy, en sus dos libros clásicos *The birth of the Christian Religion* y *The Origins of the New Testament* (University Books: Hyde Park, New York, 1962.) New York, 1962), así como el mismo Guignebert en *Ancient, Medieval and Modern Christianity* (New York: University Books, 1961) han mostrado cómo fueron inventados los Evangelios y cómo surgió esa religión. (El primer libro de Loisy es de 1933, publicado con el título original de *La Naissance du Christinisme*, mientras que el segundo vio la luz en 1936 con el título original de *Les Origines du Nouveau Testament*. La versión en inglés es del catedrático L. P. Jacks.)

4 Algunos han querido ver en el Canto de los Cantos (Cantar de los Cantares), atribuido a Salomón, una reminiscencia de los amores con la reina de Saba, debido a una metáfora en el Diálogo de I, I-5, que el padre Luis Alonso Schokel y Juan Mateos traducen, como han hecho todos los traductores anteriores, po-

Sin embargo, es en el cristianismo, sobre todo con la leyenda del rey Baltasar, en la cual se amparan quienes sufren la vejación del racismo y la discriminación. Tal leyenda se convierte en una forma de lucha contra ese instrumentalismo social.

En el espacio de lo que es hoy la República Dominicana, el racismo contra el negro se inicia con la llegada misma del conquistador y se profundiza durante la colonización, engloba al indio y posteriormente a los mestizos y los mulatos. A la inversa, existe también un racismo contra el blanco. El esquema de la teoría política del signo es responsable de este instrumentalismo social.

2. El negro en España y en el Nuevo Mundo

En España hubo negros esclavos —herencia de la conquista musulmana y posteriormente en el siglo XIV en razón de la trata portuguesa, ya que la Corona de Portugal estuvo muy unida por vínculos de matrimonio a varios reinos españoles, lo cual está documentado histó-

niendo la conjunción adversativa *pero* en “Tengo la tez morena, pero hermosa, muchachas de Jerusalén.” ¿Cuál es el funcionamiento semántico de este personaje-sujeto femenino en el texto?: “El nombre de *Sulamita* está emparentado con la palabra hebrea *shalom*, que significa *paź, prosperidad, felicidad*. Algunos ven en este nombre una variante de *sunamita*, es decir, proveniente, como la bella Abisag, de la población llamada Sunem.” Véase La Biblia de Estudio. Traducción directa de los textos originales: hebreo, arameo y griego. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana, 2ª ed., 1994, p. 848, nota g 6.13 (7.1.) La Sulamita expone su belleza, según me ha explicado personalmente este pasaje traducido por él cuando le expuse que la Sulamita reivindicaba su color blanco y explicaba que el estado actual de su rostro negro se debía, simplemente, a que unos malos hermanastros la obligaron a guardar sus viñas y el sol le ha puesto el rostro negro. Nueva Biblia Española. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1976, p. 1230. Henri Meschonnic es, salvo error u omisión de mi parte, el primero que ha suprimido la ideología racista del *pero* en su libro *Les Cinq rouleaux*. Paris: Gallimard, 1970, p. 28, al traducir “*Noire je suis/et belle à voir/filles de Jérusalem*.” El texto en hebreo no contiene —me reafirma Meschonnic— la conjunción adversativa *pero*, sino la de coordinación *y*. Esta última elimina el problema de autodesvalorización de ese sujeto femenino. Han sido los malos traductores de este versículo quienes han introducido el *pero*, reproduciendo en el texto una ideología racista.

ricamente, pero además las imágenes de tales esclavos han sido trabajadas o aludidas por el Marqués de Santillana (Jorgi, el monje trovador negro, salvo que lo de negro no se refiera al cabello o al hábito), por Álvarez Gato, Quevedo, Góngora, Cervantes, Lope de Vega y casi todos los poetas y dramaturgos españoles hasta el Siglo de Oro.

Naturalmente, el tipo de esclavitud del negro en España se limitaba al plano de la servidumbre doméstica. Un caso emblemático es el del cuadro de Velázquez titulado "El esclavo Juan de Pareja", esclavo que fue propiedad suya y a quien inmortalizó en el referido lienzo. Como emblemáticos del carácter pintoresco son los negritos y negritas (muchas veces enanas y enanos) que pintaron muchos artistas españoles y europeos, verbigracia El Veronés en "Las bodas de Caná", donde aparece un negrito escanciando el vino. Parte del pintoresquismo es también, para la literatura, la forma de aquellos negros de hablar el español, y aquellos negros que adornan múltiples lienzos. De ese pintoresquismo se pasó luego a lo folclórico. Estos son los dos términos ideológicos que dibujan la psicología de su situación en la Península.

Al llegar masivamente en 1502, como fuerza de trabajo a la Española bajo Ovando, la percepción del negro manso, pintoresco y folclórico que existió en la Península, cambia radicalmente y se transforma en una lucha de clases feroz que culmina en los levantamientos armados en los ingenios, lo cual produjo el proceso del cimarronaje cuyos resultados conocemos. Es posible que en el primer o en el segundo viaje de Colón viniera un negro ladino como lengua o intérprete, pues el Almirante, como creyó que iba derecho a la India, trató de llevar una cantidad de gente que hablara los posibles idiomas con los cuales habría de vérselas en sus negociaciones comerciales.

Vuelvo a nuestro asunto. La explotación brutal a la que fue sometido el negro en la Española —luego en la América conquistada paulatinamente— y la reacción suya a esta explotación, cambió radicalmente el discurso del conquistador y surgió de su boca y de las bocas y plumas de los letrados y clérigos que le apoyaron, el arsenal de estereotipos cuyo apogeo llegó hasta finales del siglo XIX en materia de calificativos despectivos y se extiende todavía hoy a las repúblicas y reinos que practican la política de la metafísica del signo.

3. El negro en la cultura dominicana

Para la cultura dominicana el concentrado de clichés racistas contra el negro —aquí no voy a referirme a aquellos con los cuales se vituperó al indio, a los mulatos y a los mestizos— se encuentra en los libros donde ha sido recogido el folclore dominicano, sobre todo en Flérída de Nolasco⁵, Manuel José Andrade⁶, Edna Garrido de Boggs⁷ y Emilio Rodríguez Demorizi⁸. Hay otros autores que se han ocupado del tema, pero estos son los más completos, e incluyen, no solamente el bestiario ideológico del vituperio contra el negro dominicano, sino también a veces contra todos los negros, pero al mismo tiempo acogen los discursos (poéticos o informativos) de la contra ideología puesta en funcionamiento por los negros de la Española, luego dominicanos desde el siglo XVII (gentilicio de Santo Domingo), para defenderse de la andanada brutal del colonizar y de su reemplazante a partir de 1844 hasta hoy.

Para la gente que tiene prisa y no puede darse el lujo de consultar las fuentes originales sobre este problema, la mejor obra escrita hasta ahora en cuanto al tema de la imagen del negro en la poesía dominicana es el texto de Vicenta Caamaño de Fernández⁹.

4. Imágenes del haitiano

Como mi tema no es la imagen del negro dominicano en la literatura

-
- 5 *Santo Domingo en el folclore universal*. Ciudad Trujillo: Editora Nacional, 1949 y *La poesía folklórica en Santo Domingo*. Santiago: Editora El Diario, 1946.
 - 6 *Folclore de la República Dominicana*. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1976.
 - 7 *Folclore infantil de Santo Domingo*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1955. Existe una segunda edición de la Sociedad Dominicana de Bibliófilos, del año 1980.
 - 8 *Refranero dominicano*. Roma: Tipográfico G. Menaglia, 1950, y, *Lengua y folclore de Santo Domingo*. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1975.
 - 9 *El negro en la poesía dominicana*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1989.

tura dominicana, salto a lo mío y digo que todos los clisés con que se vituperó al negro durante la Colonia, pasaron a adornar la figura de nuestros negros después de la independencia de 1844 hasta hoy.

Entre mitad y final del siglo XVIII hay una pequeña elite negra y mulata que ocupa curato, cátedra y cierta presencia en las letras. Gente como Luis José Peguero, aficionado a la historia y a las coplas, ataca los habitantes de la parte oeste de la isla y su discurso va a encontrar el clímax en los discursos literarios o ideológicos de los intelectuales llamados blancos de la tierra —o incluso de color, negro o mulatos— que vivieron el período de la ocupación de Toussaint Louverture, las invasiones haitianas de 1801 y 1805 y, finalmente, la ocupación haitiana de 1822 a 1844, período en el cual se funda la oposición entre el negro dominicano y el haitiano. Pero también se va formando una contra ideología que ataca al racismo antinegro. Su cabeza visible es el maestro Mónica y los autores anónimos de los dichos, canciones y coplas con que fue enfrentada la discriminación racial y social de los negros y mulatos.

Pero esta oposición hallará su expresión más acabada entre los intelectuales dominicanos —quienes harán que una mayoría de negros y mulatos hagan suya esta ideología racista— del período de las invasiones haitianas que vivieron la experiencia de marzo de 1844 hasta el 1859 con el último intento de Soulouque de volver al estatuto de 1822 con el úkase imperial de que la isla era una e indivisible.

Pero además, avalado este designio por la creencia de que la parte Este de la isla —la antigua colonia española— se había unido voluntariamente a la República de Haití para integrar una sola nación, sin reparar en que, caso hipotético de que hubiera sido así y no por la voluntad de una minoría, tales uniones se deshacen cuando quienes gobiernan no han cumplido con los acuerdos concluidos a fin de proporcionar a la gente el bienestar económico y sus derechos sociales y políticos.

El memorial de agravios de la elite que concluyó los acuerdos para que los haitianos vinieran a ocupar la parte Este de la isla —la misma elite que hizo fracasar la independencia proclamada por Núñez de Cáceres— contiene las motivaciones para deshacer la unión. A partir de este momento —redacción de la Manifestación del 16 de enero de 1844— el estatuto de la esclavitud abolido por Louverture y ratificado por Boyer (pero restablecida por los franceses y mantenida

por Sánchez Ramírez y Núñez de Cáceres) al parecer no estaba en agenda y los negros de Monte Grande, encabezados por Santiago Basora, hicieron que los nuevos libertadores hablaran claro.

La firma de estos acuerdos hará posible la integración de los negros dominicanos a las luchas contra los negros haitianos en el período 1844-1859 y contribuirá, sin duda, a deslindar la frontera de la ideología que se construirá a partir de ese momento y que dura hasta hoy: una afirmación política y cultural del negro dominicano como diferente al negro haitiano.

Pero no es una diferencia debida al color de la piel, sino que el dominicano hizo su independencia en contra de Haití y de alguna manera debía diferenciarse de los haitianos. Es el sentido de la frase, "Yo soy negro, pero no haitiano". El sujeto reconoce su condición de negro, pero el resto de la frase es su radical alteridad: esta es política. Lengua y religión no fundan especificidad entre haitiano y dominicano. Nuestros discursos, los cuales son una significancia para la historia y la cultura dominicana y haitiana, son lo específico. Todo lo cual puede ser dicho en francés, español, patwá o créole. Por su parte, el sincretismo religioso nos es común.

Sin embargo, han sido los intelectuales dominicanos quienes han construido un discurso ideológico en contra del negro dominicano, luego de desaparecido el peligro haitiano de volver al estatuto político de 1822.

Mientras duró ese peligro, el negro dominicano (que integraba los batallones de negros y pardos) fue un héroe positivo. Terminado el conflicto y el peligro, sobre todo después de la Restauración, los clichés antinegros contra el dominicano serán los mismos que emplearon Félix María del Monte y César Nicolás Penson en el poema *Las vírgenes de Galindo*¹⁰ (escrito en 1860, pero publicado en 1875, por el primero) y la leyenda del mismo título e inspirada en el texto de del Monte, pero más plural y en prosa¹¹, al igual que Gastón Fernando

10 Editado de nuevo, no es extraño, bajo el gobierno de Balaguer, por la Comisión Permanente de la Feria Nacional del Libro en junio de 1987.

11 Incluido en el libro *Cosas añejas. Tradiciones y episodios de Santo Domingo*. Santo Domingo: Biblioteca de Clásicos Dominicanos, t. XXVI, Editora Corripio, 1997, pp.195-245. La primera edición vio la luz en 1898. No fueron, como se sabe, haitianos los que mataron a las hermanas Andújar.

Deligne en el romance "La intervención, 1801", de *Los romances de la Hispaniola* y en *Galarippos*, las composiciones "En el trapiche" y "Ololoi", según lo consigna Caamaño de Fernández (obra citada, pp. 70-72.)

Estos clichés antinegros alcanzarán su apogeo durante la dictadura de Ulises Heureaux y serán actualizados, con nuevos bríos, después de la matanza haitiana de 1937, tendrán leves intermitencias durante el Consejo de Estado presidido por Rafael F. Bonnelly y los siete meses de Bosch, régimen en el cual, debido a demagogia populista, hubo un recrudecimiento del racismo antihaitiano. Cada vez que un gobierno haitiano o dominicano tiene problemas de legitimación o dificultades extremas para hacer rentable el sistema de acumulación de riquezas impuesto por las clases dominantes, recurre, a fin de soldar su unidad interna, al expediente del racismo antihaitiano.

Este racismo estuvo en estado de latencia durante los 12 años de Balaguer (1966-78) y en los 8 años de gobierno del Partido Revolucionario Dominicano (1978-86) fue atenuado un poco, pero por debajo de la mesa todos los gobiernos han propiciado la explotación de la mano de obra haitiana en el corte de la caña, la industria de la construcción, la recolección del arroz y el café y, en los últimos años, ante la huida a Puerto Rico, Estados Unidos y Venezuela de una fuerza de trabajo significativa, poseedora de cierta especialización, los gobiernos toleran la presencia de haitianos en áreas que incluyen, ante el desastre de la industria azucarera, aparte de las indicadas más arriba, la servidumbre doméstica, el arte pictórico popular, el sereneo y la venta ambulante de billetes de lotería, cigarrillos y dulces.

Pero la concentración de clichés antihaitianos se produjo, con extremada virulencia, en las elecciones de 1994 y 1996, evento en el cual alcanzó tales niveles de violencia que incluso la distinción entre haitiano y dominicano, en las *razzias* ordenadas por Balaguer y continuadas por Leonel Fernández, la distinción no es ya política, como en la época del nacionalismo romántico de la Independencia, sino estrictamente discriminatoria a causa del color de la piel.

Quiere esto decir que ni el idioma ni el hecho de poseer una cédula de identificación que acredite a un negro dominicano como tal, es ya suficiente para que no se le deporte hacia Haití. La indistinción es tan grande que la noción de "haitiano indocumentado" se ha que-

dado rezagada, al no saber a ciencia cierta cuántos hay en la república, y al no poder las autoridades determinar quiénes, de los haitianos nacidos en el país, son hijos de trabajadores temporeros que lograron quedarse en territorio dominicano y que, por lo tanto, no tienen derecho a la nacionalidad dominicana.

5. Imágenes de ayer sobre el negro dominicano

En una sociedad que fue, desde el siglo XVIII, predominantemente mulata, negra en segundo lugar y con un escaso número de blancos, la ideología de quienes controlaron el poder político, económico y social —los colonizadores españoles primero hasta 1795 y luego los blancos de la tierra desde la Reconquista de Juan Sánchez Ramírez hasta hoy— se ejerció en primer lugar como práctica cotidiana contra el negro dominicano y luego, aunque sublimada, contra el mulato.

El indio exterminado por el colonizador se convirtió en la nostalgia de los blancos en el poder. De haber sobrevivido, el arsenal de clichés para tipificar al indio dominicano a fin de discriminarlos y rebajarlos, hubiesen sido los mismos que han acuñado los blancos de América Latina en cuyos países hay indios.

5.1. Tres bloques de clichés antinegros y antimulatos

Primer bloque: En la cultura dominicana el arsenal de clichés para definir y tipificar al negro son, entre otros, la fealdad, la suciedad, la satanización, la monstruosidad, la ordinariez de los rasgos físicos, el desempeño de oficios degradantes, animalidad, brutalidad, ignorancia, latrocinio, antropofagia, doblez, traición, desenfreno sexual y apetito sexual insaciable, pene o vagina descomunales, brujería, hechicería, salvajismo, malas costumbres, vicios, entre otros vituperios. La lista de epítetos de los tres bloques es mucho más amplia. Aquí doy algunos ejemplos reveladores.

Segundo bloque: Cuando el racista no puede ya lidiar con la realidad del negro en la sociedad, se inventa un discurso con una ideología que incluye un bloque de clichés secundarios que forman parte

del proyecto político de la clase dominante, el cual es impuesto por la violencia y aceptado por los negros mismos y que se resume en la ideología dieciochesca del buen salvaje

W. E. B. Du Bois¹² fue, para la sociedad norteamericana, el pionero al articular la noción de una “doble conciencia” en la subjetividad de los negros de su país en virtud de la cual asumían y rechazaban a la vez los valores del blanco que les esclavizó. Frantz Fanon¹³ siguió esta línea de análisis y concluyó en que el negro, debido a la situación colonial, adopta contradictoriamente esta doble conciencia, es decir, que asume la máscara del blanco a pesar de tener la piel negra. Según los valores de la clase dominante, el negro bueno es manso, ingenuo, inocente, asexual, sin malicia, obediente y su explotador, en virtud del espíritu cristiano que le adorna, adopta hacia él una actitud de piedad y compasión, de perdonavidas, de asistencialismo, de paternalismo, de perdulario, puesto que “todos somos hijos de Dios”, aunque el destino, trazado por la Providencia, ha querido que el negro, por ser inferior al blanco, haya sido colocado en la escala más baja y no debe, por lo tanto, luchar para cambiar su situación, so pena de contravenir los deseos de la divinidad.

Tercer bloque: Con respecto a los mulatos. Algunos de los términos del primer bloque pasan intactos a los mulatos: rebeldía y espíritu libertario, doblez, la figura de la serpiente, el apetito sexual insaciable como mitos eróticos, tetas duras puntiagudas (el blanco en su moral de la lengua dice senos turgentes), cintura de avispa, piernas llenas y bien torneadas, nalgas prominentes pero bien formadas, miradas de ojos lúbricos o lascivos, expertos bailarines, cabellos lacios y piel trigüeña, paradigma del engaño y el resentimiento y vocación de lucha para escalar socialmente en la pretensión de desplazar al blanco, entre otros mitemas.

Desde que el poeta dominico-cubano Francisco Muñoz del Monte fundara su ideología de la mulata en el poema homónimo escrito en 1845 (Caamaño de Fernández, *op. cit.*, p. 63-64), han abrevado en este pozo todos los bardos criollos y han sublimado a la mulata a tal punto

12 *The Souls of Black Folk*. New York: Bantam, 1989. 1ra ed. 1903.

13 *Peau noire, masques blancs*. París: Colección Points, Ed. du Seuil, 1952.

que el indigenismo poético es una metonimia generalizada de esta, pero inconsciente. Mulatas y mulatos era lo que tenían ante sus ojos poetas como José Joaquín Pérez, Galván, Pellerano Castro (Byron), Moreno, Mir y aquellos que idealizaron a la trigueña. El mulato varón no goza tanto de esta sublimación. Habría que hacer un estudio de las obras en las cuales —en la prosa, el teatro y el poema— el mulato es personaje central o secundario.

Los estereotipos aplicados para “esencializar” a negros y negras cambiarán un poco en el período de guerra con Haití, época en la cual se alaba el heroísmo y el valor de los negros dominicanos. Incluso, con anterioridad, aparecen los rasgos positivos para calificar a ciertos negros y mulatos que se distinguieron en la lucha contra ingleses y franceses y que llegaron a acumular fortuna a mitad del siglo XVIII con la actividad de la piratería y el corso¹⁴. También son pintados con ribetes heroicos hasta los negros —tal el caso de Juan Suero, el Cid negro— que se distinguió al lado de las fuerzas españolas durante la guerra de la Restauración.

Pero en términos generales esos rasgos negativos del negro dominicano fueron transferidos y aplicados al negro haitiano durante el período de 1844 al 1859, para pasar enseguida a tipificar a Ulises Heureaux (Lilís) durante su dilatada dictadura (1885-1899). Esos clichés caerán un poco en el olvido momentáneo después de la caída de Lilís y durante todo el período de la intervención militar norteamericana en razón de que los dos países están ocupados militarmente por los Estados Unidos de América y los dirigentes políticos de ambas naciones debieron llegar a acuerdos para impulsar la lucha contra aquel baldón a nuestra respectiva soberanía.

Esto explica el cambio de actitud más indulgente de poetas políticamente conservadores como Juan Antonio Alix, quien es el primero que hace, a mi modo de ver, sobre todo en la décima “El negro tras de la oreja”, tan temprano como el 15 de julio de 1883, una crítica contundente a este racismo.

14 Antonio Sánchez Valverde. *Idea del valor de la isla Española*, citado por Juan Bosch en *Composición social dominicana*. Santo Domingo. Editora Publicaciones Ahora, 1970, pp.113-122.

Se trata de un texto que orienta toda su política contra el racismo del cual son víctimas los negros dominicanos. También Vigil Díaz, en el poema "Tímpano de la montaña", le da por lo menos un estatuto de "querida" a una negra que comparte con el señor la casa campestre del hato, sin que haya en el texto ninguna imagen que vitupere a la agraciada, salvo la ideología del pintoresquismo y el folclorismo que acompañarán la imagen y percepción del negro dominicano (mi sustantivo genérico incluye a las negras, quede dicho aquí, al igual que cada vez que mencione al hombre genéricamente, incluyo a la mujer).

Este pintoresquismo y folclorismo pasarán todavía por la mediación poética de Domingo Moreno Jimenes, Rubén Suro y casi todos los poetas menores antes de desembocar en Manuel del Cabral y Tomás Hernández Franco, aunque estos dos últimos tienen una breve etapa pintoresco-folklórica, pero la transformarán políticamente a favor de la construcción de la subjetividad del negro haitiano, dominicano y antillano.

Aunque en menor medida, en la Poesía Sorprendida Antonio Fernández Spencer y, sobre todo Manuel Rueda, reproducen en algunos textos los clichés del erotismo de la mujer o del hombre negros, pero transforman esa ideología y bucean más hondo en el planteamiento de los grandes problemas que son propios del ser humano, sin reparar en el color de la piel.

Alix¹⁵, en "El dominicano y el haitiano", en "Las bailarinas del vudú en la calle Santa Ana" (1904), en "Un campesino dominicano" (1905), en "Un pasaporte dado en tiempo de la España vieja" (s/f), vitupera al haitiano y reproduce los clichés de Del Monte, Penson y Deligne porque el haitiano es la alteridad.

Sin embargo, cuando Alix poetiza en su décima al negro dominicano, permanece anclado en la crítica contra el racismo, aunque en "Una mujer de color" la confina a un límite donde cada cual debe estar en su sitio en las relaciones amorosas, es decir, que cada categoría racial debe, como en las castas, permanecer en el sitio que el Poder y su ideología le ha asignado. Vigil Díaz da por sentado la mezcla de blanco con negra. Deligne, mulato, adopta la ideología contra el haitiano.

15 *Décimas*, 2 tomos. Ciudad Trujillo: Librería Dominicana, 1961.

Suro en “La rabiaca del haitiano que espanta mosquitos”, Moreno Jimenes en “El haitiano”, Chery Jimenes Rivera en “La haitianita divariosa”, del Cabral en *Los doce poemas negros* de 1935, se quedan anclados en el pintoresquismo y el folclorismo. Sin embargo, del Cabral, a partir de *Compadre Mon* (1940), hará una incisión sangrienta a esa ideología, al igual que la producirá también Hernández Franco con *Yelidá* (1942). A partir de ahí están echadas las bases para los grandes cantos de Manuel Rueda sobre la especificidad del negro haitiano —y del dominicano— por supuesto, en *La criatura terrestre* (1963) y recientemente en *Makandal* (1998)¹⁶

En “La canción del rayano”, el discurso poético amplía la subjetividad del yo que plantea el viejo problema desde otra perspectiva: el mundo de los clichés es mínimo con respecto a del Cabral en la segunda parte de *Compadre Mon* (que mantiene su atadura con la ideología de Alix en cuanto a la percepción e imagen acerca del haitiano). Rueda amplía el trabajo realizado por Hernández Franco.

Eso se oye y se ve en “Donde el verde dice su palabra”: “Madre: yo estoy aquí. Detente en mis umbrales./Soy el árbol de una infancia que aún no acontece./Y tiemblo. Y me preparo al posible nacimiento,/al vagido de esta criatura/por la que cielos y tierras dirán su última palabra./ (*La criatura terrestre*, ya citada, p. 45) Esta forma-sentido es preparación de Makandal, topo donde ya ha acontecido el nacimiento de la criatura por la cual se preguntaba el poeta en “Cantos de la frontera”: “(¿En dónde estás, hermano, mi enemigo de tanto tiempo y sangre?/¿Con qué dolor te quedas, pensándome, a los lejos?)” (p. 37) En estos poemas de Rueda existen más preguntas que respuestas: lo cual es propio del planteamiento de un problema.

En el poema que da título al libro *Las metamorfosis de Makandal*, el sujeto tiene existencia propia, es nuestro contemporáneo, aunque el Poder político o sus auxiliares desconozcan la subjetividad del negro, que ya no es haitiano o dominicano, sino lo nuevo en el texto, no definido por el color de la piel, sino por un discurso que implica dos culturas distintas: la de Haití y la de aquí: “Baila tu merengue/tu rock/tu

16 *La criatura terrestre*. Santo Domingo: Editora del Caribe, 1963. *Las metamorfosis de Makandal*. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 1998.

conga triste a la luz de los velones/que parpadean contra el vaso/
donde se leen las burbujas de la noche.” (*op. cit.*, p. 78)

Este libro liga una política a una poética y plantea una relación entre el poema y la crítica del poder eclesiástico. En el poema “El gran desfile” el simbolismo inscribe su política contra la jerarquía: “Porque la esperanza de la rata/es el soborno de la Paz./Somos el rezo de la rata/en los pasadizos subterráneos/de la célebre Ciudad Colonial./Hidrópicas de agua bendita/delirantes de ave marías y tedeums/surgimos apartando el manto de la Virgen/e inauguramos el sermón dominical/proclamando los beneficios del *patois*/y de la música folklórica.” (p. 94)

El poema inscribe su política contra el Presidente de turno y sus antecesores: “La rata nacional/de pie sobre su ratonera/la rata de bi-cornio/la rata tartamuda/la rata epiléptica/la rata ciega./ ¿Qué podemos hacer/con tantas ratas de minucioso tránsito/por los pasillos del Palacio?/ Ratas condecoradas que discursen en Washington/con patetismo lagrimeante/en pos de codiciadas cuotas azucareras/que luego convertirán en deliciosos quesos/*gruyère*.”

En “Salmodia de las tres viejas” el símbolo inscribe su política contra la ideología de los “héroes nacionales” y el discurso poético nos recuerda nuestro origen histórico de negros y mulatos, pero en el cual no queremos reconocernos: “Acude hijo de las ciudades/y lee aquí en el libro de nuestros encantos/la historia de los pueblos destruidos./Hojea nuestras arrugas una a una./Abre el misal tullido y entona tus maitines/en la gruta donde el falo yergue su prepotencia./ Verás de qué están hechas las togas del letrado/y las capellinas del obispo./De qué la sífilis del presidente y sus ministros [...] /¿Conoces tú algún héroe/que no tenga la misma procedencia?/Ven y verás poder y sanidad.” (*Ibid.*, p. 84.)

El texto de Hernández Franco hace para el poema lo que *Over* hace para la novela. No hay condena de lo haitiano en el nivel de los clichés, sino reconocimiento de una especificidad —la cual es Madame Suquí, símbolo del Haití negro, pero al mismo tiempo del antillanismo— que se mezcla en matrimonio con Erick, el marino noruego, símbolo de Europa. Al venir a estas tierras, se impone la mezcla como realidad, y los dioses blancos caen vencidos por los dioses

negros. Yelidá, personaje femenino mulato es el símbolo vencedor de esa lucha y a través de ella habrá de prolongarse la existencia de los pueblos del Caribe.

Aunque *Compadre Mon* es anterior al poema "Yelidá", en el primero subsisten, simbolizados por el discurso de Mon y el brujo haitiano, algunos de los clichés que coronaron los tres bloques de la ideología racista en la República Dominicana. El transformar esa ideología en los textos literarios no implica su desaparición en la vida práctica de los sujetos. Pero el dato está ahí, interrogando siempre a los discursos y prácticas racistas.

La sociedad dominicana es mayoritariamente mulata desde el siglo XVII hasta hoy. Pero esta apunta, en los próximos 75 ó 100 años hacia su conversión en una sociedad mayoritariamente negra, con un componente mulato en segundo rango y la minoría blanca que siempre ha existido. Entonces la estrategia y la apuesta serán la toma del poder político por parte de los negros y mulatos, sin aplastar al blanco minoritario.

De modo que si se llegara, para esa época que apunto, a una república mayoritariamente compuesta por negros, Haití y la República Dominicana estarían equiparados y el racismo antihaitiano se desvanecería tal como sucede entre naciones africanas negras que no pueden esgrimir el expediente racial para negrearse entre sí.

Pero la especificidad cultural se mantendrá entre Haití y la República Dominicana, como se mantiene entre, por ejemplo, Nigeria y Namibia o entre Dahomey, Senegal o Guinea. Las diferencias entre las naciones negras de África y las guerras que a veces se producen entre estas no son por el color de la piel —idéntico para todas— sino en especificidades políticas y hegemonías culturales que atraviesan el color de la piel.

6. El paso a la otra subjetividad. Imágenes de hoy: la prosa

No solamente ejerció la poesía una violencia contra la ideología que discrimina al dominicano y al haitiano, sino que también lo hizo la prosa en su momento.

En el ciclo de las novelas de la caña como *Cañas y bueyes*, de Francisco Moscoso Puello, editada en 1935; en *Los enemigos de la tierra*, de Andrés Requena, publicada en 1936; en *La Mañosa*, publicada en 1936, que aunque no es una novela de la caña, pertenece al mismo ciclo de la llamada novela de la tierra; en *Over*, de Ramón Marrero Aristy, publicada en 1939; en *Jengibre*, de Pedro Andrés Pérez Cabral, publicada en 1940 en Venezuela (y la segunda edición, en Editora Alfa y Omega, 1978) la percepción del haitiano es una mezcla de la ideología pintoresco-folklórica y denuncia de la explotación de los haitianos en los ingenios azucareros del Este. Reside ahí la política de estos textos que colocan en un mismo plano de lucha social al haitiano y al dominicano al percibirlos como imagen perteneciente al proletariado.

En *Cañas y bueyes* la imagen pintoresca y folclórica del haitiano es la que domina, pero al lado se cuelga la imagen paternalista del narrador con un arsenal de clichés del segundo bloque: el negro manso y bueno, aunque bochinchoso. El objetivo final de su trabajo es endulzar el té o el café en Nueva York, París o Berlín, es decir, gracias a su explotación, que corre pareja para cocolos y dominicanos (pp.128-134).

En el texto de Moscoso Puello la imagen del haitiano corre, las más de las veces, por cuenta del narrador; otras por cuenta de Chencho, jefe del batey y quien es la correa de transmisión que asegura la rentabilidad de la colonia a su propietario, don Marcial.

Para el narrador, la imagen del haitiano (también la del cocolo, aunque más positiva) se reduce a los bloques de clichés primero y tercero: Los haitianos hablan como cotorras (p. 129, connotación de ave); "Sólo tienen blanco en el rostro las dentaduras, fuertes, amenazadoras (*Ibíd.* Connotación de animal feroz, posiblemente hiena). "Hacen el viaje a veces en guaguas pintorescas. Verdes, amarillas, con dibujos extravagantes, en rojo o en azul. (*Ibíd.* Connotación pintoresca). "Maravilla, la obra del progreso. Ahora despiden olor a andullo, sudor y gasolina (*ibíd.*) Connotación de suciedad, falta de higiene. "Los haitianos desempeñan a Chencho más fácilmente que los dominicanos. Y son más obedientes (*ibíd.*) Connotación de sumisión. "Entran por un carril a pasos largos, persiguiendo al mayordomo. Cuando le han visto, le sonríen infantilmente." (*Ibíd.*) Connotación de inocencia).

Y un personaje que simboliza al dominicano interviene en el texto: “-Mire Chencho, yo quiero que usted me saque ese haitiano de ahí. O me busca a mí otro puesto.”(Ibíd.) Connotación de segregación de los mismos explotados, no por el color de la piel, que son todos negros y mulatos, sino por los clichés impuestos por la ideología nacionalista y romántica de nuestro período de guerras con Haití.

En la novela de Requena el haitiano y el cocolo son, para el narrador, una exterioridad, aunque aparecen atisbos de clichés (pp. 89, 90, 93, 96, 101, 111 y 114). El haitiano es una descripción objetiva y rápida en cuya subjetividad no ahonda ningún personaje. Solamente aparece un pasaje en todo el texto de Requena que apuntaría, de haber sido desarrollado, a la reproducción del primer bloque de clichés: “La quietud de la prima noche era rota a veces por un silbato lejano o por el ruido de algún “balsié” haitiano, que ponía en aquella extensión verde de los cañaverales una extraña vibración de jungla africana.”¹⁷

Dos alusiones a lo haitiano aparecen en *La Mañosa*. La primera en boca de José Veras¹⁸, un cuentista de camino, que entretenía al personaje infantil de la obra. Se trata del cuento de Pata de Cajón, un personaje haitiano emparentado con el Comegente, el Sacasebo, el Cuco o Coco y el Lugarú que rapta a los niños —generalmente a los desobedientes— y posiblemente se los come. Es el mismo personaje dominicano que también existe en el folklore haitiano, el cual desempeña, estructuralmente, las mismas funciones que Pata de Cajón, si se le aplica la teoría analítica de Propp.¹⁹

La obra de Bosch se queda, en este aspecto, en el folklorismo con respecto a la imagen del haitiano. En la segunda referencia, también. Se trata, en esta última, de una escena en casa de don Pepe. Este le entrega al general Fello Macario, su amigo de la montonera, un revólver ensalmado contra las balas. Dicha arma, según la fic-

17 Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, 1976, p. 93.

18 Véase *La Mañosa*. Obras completas. Santo Domingo: Editora Corripio, t. I, 1989, p. 302-303.

19 V. Propp. *Morphologie du conte* (París: Ed. du Seuil, 1965 y 1970. Hay edición española en Editorial Fundamentos, y, *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1974.

ción, perteneció a Dosilién. Los dos personajes participan de la creencia en la hechicería, pues se trata siempre de un papá Bocó haitiano que ensalma armas y gente: “—Me han dicho que estaba compuesto. —Sí, —aseguró papá— está compuesto. No hay bala que lo corte mientras usted lo tenga encima.” (p. 308) Sin embargo, en los casos de Solito y Lilís —por ser históricos— esos ensalmos nada pudieron.

En *Over* (1939), otro ejemplo de prosa, todos los personajes que simbolizan a dominicanos son militantemente racistas antihaitianos. Reproducen los clichés de los tres bloques. Habla Danielito en su soledad nocturna del batey: “pienso que en el batey (...) sólo se encuentran haitianas feas y grajosas que nada me inspiran.” (p. 112) Es decir, el rechazo sexual, aunque no parece obedecer a problema del color de la piel de esas haitianas, sino a higiene personal.

Danielito Comprés el bodeguero aprendió del viejo Dionisio a percibir al haitiano, al cocolo y al dominicano como a seres humanos que se hallan enajenados a la finca por el sistema de sobreexplotación y abyección.

Un haitiano le llamó ladrón y quiso ultimarle, tratando de reparar un honor en desuso. Dionisio le dice al bodeguero que en la finca todos los empleados son ladrones y que ese es, para haitiano, cocolo o dominicano, el nombre que reemplaza al propio y que a ese insulto no puede hacersele caso, pues si no, no se aprende a vivir.

Un solo fragmento, voz del personaje principal Daniel Comprés, bodeguero que ha sido llamado ladrón por un haitiano, liquida los elementos pintorescos o folklóricos asumidos por diferentes personajes que dentro de la obra tienen un funcionamiento polifónico, es decir, que son exponentes de la contradicción y las prácticas sociales diferentes: “Ya el haitiano estaba lejos y yo me sentía un poco corrido. Luego he aprendido lo que explicó en tan pocas palabras el viejo Dionisio, y comprendo que nadie me lo hubiera dicho tan sencillamente. Porque me he acostumbrado. Reconozco la inutilidad de encolerizarme con estos infelices, porque ellos hablan sin ningún sentimiento de rencor o de maldad. Viven tan indefensos, han sido tan exprimidos, que ya no tienen energías. Si dicen “ladrón”, no es por ofender. Hablan por hablar y a veces sus duras palabras encierran adulación. Se han compenetrado intuitivamente, —pero demasiado bien de lo poco

que significan ante los que están por encima de ellos aquí. También instintivamente, conocen a perfección su destino, y por experiencia saben el terrible mal que les traería cualquier protesta. De ese convencimiento han hecho una filosofía. Resignadamente ellos dicen: —En la finca tó son ladrón. Roba el bodeguero, roba el pesador, roba el mayordomo, y yo ta creyendo que la má ladrón de toítico son el blanco que juye en su carro.” (Edición citada, p. 42-43)

Daniel Comprés el bodeguero concluye en un análisis realista de la explotación de la clase obrera (que incluye a haitianos, dominicanos y cocolos) por parte de los dueños de la industria azucarera y antes que del Cabral y Hernández Franco lo hicieran en el poema, produjo esta novela una imagen del haitiano liberada de los elementos pintorescos o folklóricos en que había caído la literatura dominicana.

Finalmente, *Jengibre*, aunque escrita en el exilio por Pérez Cabral, no le acarrea menos riesgo que a Marrero Aristy la publicación de *Over* en su propio país. En esta novela de Pérez Cabral el antihaitianismo corre por cuenta del narrador y los personajes dominicanos, tanto obreros, oficinistas y gerentes. La percepción del haitiano corresponde a los clichés de los bloques primero y segundo. He aquí una imagen del haitiano hecha discurso en boca del narrador: “Habían enviado a un haitiano que se brindó a ello, para espiar la actitud de los braceros. Negro, pedazo mismo de la noche rodándose entre los arbustos, *brujo* y *mañoso*, sorprendió el descuido de los de arriba, arrastrándose con la respiración atada a la *astucia crecida* entre los momentos. Al regresar, fatigoso, quiere recibir un premio dando satisfacción a la milicia cobarde mientras extiende la mano abierta de su aliento.” (Obra citada, p. 194. Cursivas de DC).

Sin embargo, el instrumentalismo social del narrador es transformado por la propuesta de fundar “una Liga que promueva la unión de todos los obreros de la industria azucarera repartida en el mar Caribe, para así presentar un frente común a la opresión del imperialismo y de los gobiernos cómplices. Por lo tanto es el primer deber de todos ir formando la Liga Nacional Dominicana de los Trabajadores de la Caña. Después se realizará la Confederación de las Antillas y la lucha será total y más productiva.” (El manifiesto está en el habla cibaëña, una concesión al pintoresquismo. Por comodidad, lo he traducido a la ortografía estándar.)

En la prosa, por ejemplo, un cuento como "Luis Pie", de Juan Bosch, escrito en 1942 en Cuba, pero cuyo escenario es un batey del Este, el protagonista es un haitiano –según los ojos del narrador– con valores humanos: "Su rostro brillante y sus ojos inteligentes se mostraban angustiados."²⁰

El entorno social ve a Luis Pie con los clichés de los tres bloques (ver *supra*) y queda condenado por un delito que no cometió y que a nadie interesa averiguar cómo se produjo el incendio del cañaveral. Se quedan en el qué hizo el haitiano, lo cual les lleva a la respuesta viciosa de la acusación ideológica producto del racismo. El prejuicio y la discriminación racial condenan de antemano a cualquier haitiano, sin que importe la acusación.

El propio dueño de la finca de caña la incendia, en día de juerga, sin darse cuenta. Pero un soldado de los que llevan detenido a Luis Pie "pareció llenarse de ira" cuando este volvió el rostro para ver a sus hijos (p. 15). Alguien, innominado, perteneciente a la turba, vocea que hay que matar a "ese maldito haitiano" (p. 14).

La gente percibe a Luis Pie como un espectáculo atrayente (p. 15). Hasta de la mujer está ausente toda piedad: "La muchacha llegó al grupo justamente cuando el militar levantaba el puño para pegarle a Luis Pie, y como asustada cerró los ojos para no ver la escena." (p. 16)

En el cuento "Luis Pie", de Juan Bosch, escrito en La Habana (en 1943 gana el premio Hernández Catá), también se liquidan en parte por boca del narrador, parcialmente y en ese género, algunos de los clichés de los bloques primero y segundo de la ideología global del antihaitianismo dominicano. El sujeto de la escritura pone en escena a los diferentes personajes que simbolizan la sociedad dominicana de la época para que expresen su racismo antihaitiano.²¹

El narrador dota al personaje haitiano del cuento de valores humanos y subjetivos que transforman el pintoresquismo y el folklorismo en que lo encerraba la ideología global dominicana.

Hay que concluir en que la prosa narrativa contribuyó también,

20 *Obras completas*, t. II. Narrativa. Santo domingo: Editora Corripio, 1989, p. 11.

21 *Ibid.*, p. 11-16.

muy temprano, al lado de poema que venía ya rompiendo los clichés de la satanización del negro de ambas islas, a humanizar y construir una subjetividad del haitiano. Subjetividad que no encontraba lugar en nuestra cultura porque el negro dominicano era usado instrumentalmente contra el haitiano para hacer sentir, al primero, ilusoriamente superior al segundo.

En este error de perspectiva cae el personaje de Mon al final de su estancia en Haití, posiblemente aprisionado por la vieja ideología que reproduce Casimiro de Moya en su narración titulada "El comegente"²², escrita en Islas Turcas durante el exilio que le impuso la fracasada revolución de Moya contra Lilís, la cual concluye en el mito de la superioridad del dominicano sobre el haitiano. Este mismo mito lo reprodujo Alix en la décima titulada "El dominicano y el haitiano".

Incluso es posible leer "El comegente" como un ataque frontal al dictador Lilís, tal como lo hicieron algunos poetas bajo ese dictadura (Deligne, Bartolomé Olegario Pérez, entre otros).

6.1. Con el poema: cambio de los clichés mayores del antihaitianismo

Sin embargo, esta ideología será un recuerdo con los pequeños poemas de del Cabral sobre la intimidad de lo que hay en el alma de los haitianos y que figuran en *Compadre Mon*, del mismo modo que será también un recuerdo cuando la subjetividad del Madame Suquí pase por el tamiz del oído que orienta la escritura en *Yelidá*. Después de estos dos poetas, los demás poemas escritos sobre el ser haitiano por los poetas dominicanos que vinieron después son variaciones sobre un tema de alguien, muy válidas y que amplían esa alteridad que, cosa curiosa, fue construida por poetas blancos o mulatos, pertenecientes a la pequeña burguesía dominicana. E incluso, estos poetas y narradores estuvieron colocados bajo la dictadura de Trujillo en una situación de ambigua dificultad, o sea, que se les planteaba el dilema entre la colaboración, o el repudio a los métodos extremadamente violentos de aquel régimen.

22 Incluida en *Episodios nacionales*. Novela histórica y de costumbres nacionales. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1ra edición, 1985.

No obstante, ante tales constreñimientos, los poetas y narradores dejaron la marca de su trabajo de transformación de uno de los talones de Aquiles de aquella dictadura: el racismo antihaitiano, el cual es también, mediante una hábil perversión de los instrumentalismos político y social, un racismo contra los negros y los mulatos dominicanos.

La crítica literaria francesa y su influjo en la República Dominicana¹

Por razones de claridad, y hasta de comodidad, divido en tres momentos el influjo de la crítica literaria francesa en nuestro país. El primero, de 1901 a 1930; el segundo de 1931 a 1930; y el último, de 1961 al 2000. En cada uno de estos períodos existen nombres y textos que aluden a ideas en torno al comentario o al análisis de obras, ya sea de ficción, ya sea de contenido nocional.

Con anterioridad a estos tres momentos en los cuales aparece explícitamente la referencia a métodos o a formas de lectura literaria, es bueno consignar, a título de curiosidad, que durante el período de la ocupación francesa (1801-1809) y luego durante la ocupación haitiana (1822-44), florece, como era lógico suponer, una literatura escrita en francés y, por qué no decirlo, una forma de comentar la obra literaria o las acciones históricas.² Podría decirse que esa forma es una

1 Ponencia presentada el 23 de febrero del 2000 en Casa de Teatro dentro del marco del programa de coloquios –ciclo preinaugural– de la III Feria Internacional del Libro Santo Domingo-2000. Publicado posteriormente en *Coloquios 2000*. Santo Domingo: Ferilibro, 2000

2 Para la lectura de esas obras poéticas en francés, véase «De la poesía francesa en Santo Domingo», de Emilio Rodríguez Demorizi, en *Cuadernos Dominicanos de Cultura 2* (1944) 618-638, edición del Banco de Reservas, comp. Aristides Incháustegui y Blanca Delgado Malagón. De aquí en adelante, todas las citas de esta revista serán abreviadas como *CDC*, seguidas del volumen y el número, el año y la página.

Desde el punto de vista histórico, se ha avanzado más en este terreno con las obras del propio Rodríguez Demorizi, Víctor Garrido y otros. Más recientemente, desde el punto de vista cultural y antropológico, y escasamente sobre el plano literario, con algunas obras de Fernando Pérez Memén que rozan el período de la Ilustra-

mezcla de cómo el neoclasicismo y el naciente realismo político surgido con la Ilustración percibieron los valores de la obra literaria. También floreció brevemente el teatro, según Emilio Rodríguez Demorizi en su artículo «El teatro en tiempos de Ferrand» (*CDC* tomo 1 n° 8, abril de 1944, p. 657-662).

Hecho este breve y esquemático excursus, paso a mi asunto. Biológicamente un intelectual puede perfectamente estar presente en cada uno de los períodos en que he dividido este trabajo.

1. 1901 a 1930

En 1947, uno de los hombres más cultos de su época, lanzaba esta frase lapidaria al dar cuenta, en plena era de Trujillo, de los aportes del existencialismo de Jean-Paul Sartre, del cual estuvo siempre más inclinado a pesar del peso muerto del existencialismo abstracto de Martin Heidegger y Werner Jaeger: «Una vez más, como de costumbre, las mayores y más hondas inquietudes nos vienen de la tierra gala, de esa Francia, tan admirada como calumniada, que ninguna catástrofe ha podido abatir jamás». (*CDC*, 45/46, 1947:496-97.)

La influencia del pensamiento crítico francés, como herencia de la Ilustración, ha sido siempre —y sobre todo en el campo literario— más importante, por su novedad, que cualquier otro. Incluso en momentos en que un pensamiento originado fuera de Francia ha tomado la delantera, la crítica a semejante pensamiento ha surgido en Francia. Pero esto no se debe a ningún etnocentrismo, sino al trabajo emprendido, paciente, metódico y continuado, por los intelectuales franceses.

Entre 1901 y 1930, el influjo de las ideas críticas francesas sobre la naciente crítica literaria dominicana queda de manifiesto en

ción y su influjo en nuestro país o de Carlos Esteban Deive, *Los refugiados franceses en Santo Domingo* (Unphu, 1984). Este terreno cultural y literario de la ocupación francesa está virgen todavía y habría que partir de la experiencia narrada por J. B. Lemonnier-Delafose en su clásica *Segunda campaña en Santo Domingo* (1ra ed 1846), publicado por Editora de Santo Domingo en 1975 para la Sociedad Dominicana de Bibliófilos.

los artículos de Rafael Abreu Licairac publicados desde el 24 de septiembre de 1911 hasta el 25 de febrero de 1912 en la revista *La Cuna de América* y, sobre todo, en la obra de Federico García Godoy, cuando ambos asumen la defensa del arte social o realismo social ante el cultivo extraordinario, según Abreu Licairac, de una «literatura frívola, afeminada, baladí, empalagosa, con oropel abrigada, iniciada aquí por Tulio M. Cestero, Américo Lugo y otros, a guisa de iluminados precursores y “maestros” y en el cual perseveran algunos de los improvisados literatos del presente»³. Tanto esta concepción del arte como la expuesta por el argentino Manuel Ugarte en su conferencia dictada en Santo Domingo en 1911 y en el prólogo de su libro *Las nuevas tendencias literarias*, publicado en *La Cuna de América* del 20 de noviembre de 1911, «la clarinada del arte social» ocurrió mientras don Rafael escribía sus artículos (Mora Serrano, art. citado). El libro de Ugarte había sido publicado en Barcelona en 1909 y fue difundido previamente en el país.

Pero lo que no se ha dicho hasta ahora es que esa concepción social o realista social del arte como compromiso nació en Francia hacia 1830-45 con los socialistas utópicos Charles Fourier, Saint-Simon y Proudhon. El socialismo de Marx, Engels y Lenin no hizo más que adoptar y sistematizar esa teoría hasta convertirla en doctrina oficial bajo el stalinismo.

Sin embargo, en cuanto tiene de adopción en la cultura dominicana de principio de este siglo, sabemos que el arte social influyó de diverso modo en los escritores como Federico Bermúdez y el mismo Cestero. Lo cual se aprecia en obras como *Los humildes* y *La sangre*. Ese influjo del arte social —luego de la revolución bolchevique, convertido en realismo socialista— perdurará en los tres períodos históricos en que he dividido este estudio. Se verá con Juan Bosch, Ramón Marrero Aristey, Héctor Incháustegui Cabral, Pedro Mir, Pérez Cabral, Andrés Requena en la ficción y, en el último período, será mortal dicha influencia.

3 Ver de Manuel Mora Serrano «Las críticas que transforman la literatura nacional a principios del siglo veinte». Revista del Consejo Presidencial de Cultura *Umbrales*. Año 3 n° 8, julio-septiembre de 1999, p. 16.

Por de pronto, hay que decir —como lo he postulado en otro lugar— que cuando aparece una teoría crítica y los intelectuales dominicanos entran en relación de conocimiento con esta, adoptan los elementos más conservadores de esta, la deforman al aclimatarla al país o la rechazan en bloque. Deberá, pues, estudiarse los casos contrarios en que nada de esto ha sucedido.

En este sentido se inscribe, a partir 1911, el rechazo en el país del cubismo, el futurismo, el dadaísmo de Tristan Tzara y el creacionismo de Huidobro por parte de intelectuales como Lorenzo Despradel⁴ o Alfonso C. Tapshire (un seudónimo, con seguridad) y todos los adoradores de Vigil Díaz. Incluso Vigil sentía por Francia un culto sagrado, pero cuando se trató de aclimatar las vanguardias que en aquel suelo tuvieron origen con Marinetti, Apollinaire y el surrealismo, el autor de *Galeras de Pafos* se acantonó en elementos dispersos de Baudelaire y Verlaine y en el mito clásico de Grecia y Roma, con lo cual produjo una obra híbrida o ecléctica arrastrada por la retórica clásica y el modernismo después de Darío. El culto de Vigil Díaz por lo francés se detenía en la vida superficial de bares y salones, en el genio guerrero o en el monumentalismo, tal como aparece descrito en la primera parte de su libro *Del Sena al Ozama* (1922).

Los dos críticos literarios de formación más universalista durante este período fueron Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y su hermano Max (1885-1968). El primero alcanzará por lo menos 15 años de actividad intelectual del segundo período y Max llegará a vivir ocho años del tercer período.

Lo que interesa aquí es realzar que mientras Pedro tuvo una formación más inclinada hacia los estudios literarios hispanoamericanos y peninsulares —sin desdeñar su formación norteamericana que le llevó a

4 Despradel dice: «En sus creaciones poemáticas no flotan esas imágenes contrahechas, confusas, enigmáticas que forman el acervo de la literatura de esos innovadores de la hora actual. A él no se le ha ocurrido hablar de horizontes cuadrados, como Huidobro, para ser consecuente con el doctrinarismo rectilíneo de la escuela cubista; si acaso le daría a sus horizontes una forma ondulosa, grácil, llevado de esa tendencia que lo hace huir de las aristas y de las asperezas, tanto en las palabras como en las ideas». (Reseña de *Galeras de Pafos* en el *Listín Diario* del 7 de abril de 1921, p. 8).

realizar numerosos estudios de autores estadounidenses e ingleses—Max, por el contrario, al radicarse en Cuba durante largo tiempo, limitó en gran parte su radio de acción a la literaturas dominicana y cubana, y, en segundo lugar a la hispanoamericana, como lo demuestra su *Breve historia del modernismo*.

En ambos los estudios sobre el cubismo, el dadaísmo, el creacionismo, el surrealismo y el existencialismo son nulos. En cambio, según el testimonio de Borges, Pedro había abrevado en Bergson y Bernard Shaw (prólogo a *Obra crítica*), pero sin mancharse «de idolatría» en cuanto a ambos. Por lo menos hay siete menciones de Bergson en *Obra crítica* (Fondo de Cultura Económica: México, 1960). Pero ni en el índice onomástico de esta ni en el de *Las corrientes literarias en América hispánica* aparecen los nombres de Apollinaire, Breton, Huidobro, Tzara, Aragon o Sartre.

En cambio Marinetti y Picasso aparecen en *Obra crítica*, el primero una vez (p. 685) y el segundo dos veces (pp. 197 y 203), pero como referencias librescas. Es cierto que en cuanto a Sartre, Pedro no podía citarle, pues es a partir de 1947 —un año después de la muerte de nuestro humanista— que el existencialismo será objeto de consumo diario. Pero no así el surrealismo, el dadaísmo y el creacionismo, cuya trayectoria y repercusión tenían unos 25 años de influencia internacional. Y como se verá, Santo Domingo no escapó a esta influencia, sobre todo en el caso del grupo de La Poesía Sorprendida y la visita de André Breton a nuestro país en 1941 y 1946⁵.

2. 1931 a 1960

Este es el período más activo y fecundo de la crítica dominicana en general y de la literaria en particular en cuanto se refiere al número de intelectuales involucrados en estas, así como a la cantidad de obras

5 Para la fecha, las circunstancias y los resultados de los dos viajes de André Breton a la República Dominicana, ver de Alberto Baeza Flores *La poesía dominicana en el siglo XX*. Universidad Católica Madre y Maestra: Santiago, t. II, 1977, p. 681 y sigs.

publicadas. El problema de la calidad de esa crítica queda pendiente de investigación, pues habrá que plantearle con cuál teoría del lenguaje y el poema fue hecha⁶.

De todos los modos, en este período se produce el nacimiento, consolidación y desvanecimiento de los grupos literarios más importantes del país y con estos surge un elevado número de poetas, novelistas, dramaturgos, cuentistas, críticos e intelectuales que ejercieron el oficio literario con espíritu profesional hasta el día de su muerte.

En este sentido me refiero a la actividad de Vigil Díaz, al postumismo, al grupo de intelectuales que con respaldo de la dictadura de Trujillo mantuvo de 1943 a 1952 la publicación mensual de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, mal llamado grupo de los "independientes" y, finalmente, el grupo del 48. Quizá se pueda decir que si se hace un conteo estadístico del número de intelectuales involucrados en cada grupo, la cifra llega a un centenar aproximadamente. Pero fuera del amplio número de quienes colaboraron en las publicaciones de estos grupos, cuando se pasa balance a la continuidad y sistematicidad del trabajo publicado durante toda una vida, el número se reduce considerablemente.

Así, en el grupo de Vigil Díaz, sólo él y Zacarías Espinal dejaron una huella; en el grupo del postumismo, sólo Domingo Moreno Jimenes y Andrés Avelino sobresalieron; en el grupo de los "independientes" sólo Emilio Rodríguez Demorizi, Pedro René Contín Aybar, Rafael Díaz Niese, Héctor Incháustegui Cabral y Tomás Hernández Franco sobresalieron, pero del cortejo de colaboradores de los CDC solamente sobresalieron en el ámbito del arte y la literatura Manuel del Cabral, Manuel Valldeperes, María Ugarte, Enrique de Marchena, Vetilio Alfau Durán, Néstor Caro, Hilma Contreras, Rafael Damirón, Víctor Garrido, Ramón Emilio Jiménez, Ramón Lacay Polanco, Ramón Marrero Aristy, Carmen Natalia Martínez Bonilla, Pedro Mir, Flérida de Nolasco, Juan Francisco Sánchez, José Mariano Sanz Lajara y Segundo Serrano Poncela.

Hay que excluir de los CDC a los colaboradores que llamo presta-

6 Trabajo parcialmente iniciado en *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX*. Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo: Santo Domingo, 1985.

dos por el hecho de pertenecer a los otros grupos literarios. Por ejemplo, casi todos los miembros del postumismo, el propio Vigil Díaz, los de La Poesía Sorprendida y los del 48 escribieron textos literarios en la referida revista

Del grupo de La Poesía Sorprendida que tuvieron vocación permanente están Franklin Mises Burgos, Rafael Américo Henríquez, Manuel Llanes, Freddy Gatón Arce, Alberto Baeza Flores, Manuel Rueda, Mariano Lebrón Saviñón, Antonio Fernández Spencer, Aída Cartagena Portalatín y Manuel Valerio.

Los miembros del grupo del 48 que abrazaron la escritura como oficio permanente fueron Lupo Hernández Rueda, Abelardo Vicioso, Rafael Lara Cintrón, Víctor Villegas, Rafael Valera Benítez, Luis Alfredo Torres, Abel Fernández Mejía, Alberto Peña Lebrón, Máximo Avilés Blonda y Juan Carlos Jiménez.

Pero de estos nombres, creadores por lo demás y muy alejados de las preocupaciones teóricas sobre el lenguaje y la crítica, únicamente me interesan, para nuestro propósito, los de aquellos que en su quehacer abrevaron en las fuentes de las teorías literarias francesas y las aplicaron a algún tipo de análisis o a determinada derivación conceptual de la filosofía, la política o la historia con visos de uso instrumental o metafórico aplicado a la obra literaria.

En este sentido, haré abstracción de las ideas generales manejadas por poetas como Vigil Díaz, Moreno Jimenes o, incluso, un hombre como Pedro René Contín Aybar que atraviesa el segundo y el tercer períodos valido del título de primer crítico literario del país sin que la inteligencia de la época se diera cuenta de que con esto se eliminaba de ese serio menester a Pedro Henríquez Ureña. No puede, sin embargo, regateársele a Contín Aybar, en esos dos períodos, el título de rey coronado de comentarista literario de periódicos.

En la obra que escribió en 1943 bajo el título de *Antología poética dominicana* debió mostrarse todo el saber teórico de Contín Aybar acerca del valor poético, pero cuando examino el plan de la obra no puedo menos que espantarme de cómo el empirismo y el juego frívolo de salón encumbraron al crítico de marras al sitial que ocupó hasta su muerte. No valió incluso la tunda que le infligió a la antología de Contín Aybar el poeta (con toda seguridad Antonio Fernández Spencer,

aunque asesorado por el grupo) que hizo la reseña de la obra en la revista *La Poesía Sorprendida*⁷, para que el vapuleado antólogo saliera indemne de esa pelea.

Sólo lo político le salvó (véase el respaldo con que contó para publicar su obra: el ministro de Interior Peña Batlle, el senador Mario Fermín Cabral, Julio Postigo y dos gerifaltes de los CDC, Incháustegui Cabral y Rafael Díaz Niese, más el apoyo de Joaquín Marino, hermano de Héctor, en la labor tipográfica). Pero esos escarceos iban y venían y el reseñador, junto con los miembros más significativos de *La Poesía Sorprendida* fueron colaboradores de los CDC, con la venia de Contín Aybar.

Se trataba de una relación de poder y de autoprotección de la intelectualidad bajo la dictadura de Trujillo.

Aunque Contín Aybar, en sus comentarios poéticos —tanto en la prensa diaria, revistas y libros— no cesa de embutirlos de expresiones y giros franceses, no hay en su obra ningún crítico francés de peso que le haya influido, salvo en la *Antología* que parece haber sido puesta a la cuenta teórica de Henri Bremond, ya que bajo el padrinazgo de su definición de la poesía, pone el autor dominicano su obra (ver p. XV del prólogo), así como una cita libresca de Albert Thibaudet en los CDC⁸.

La recepción del existencialismo de Sartre por parte de los intelectuales trujillistas es ambigua. Admiran de aquellos filósofos y escri-

7 Léase la sabrosa reseña en *La Poesía Sorprendida* n° VII, año 1955, págs. 107-108.

8 La concepción de la poesía de Contín Aybar es el nacionalismo literario. Baja la dictadura de Trujillo ese nacionalismo mal entendido permeó todas las artes. A ese nacionalismo se le agregaba siempre, para que fuera válido, lo universal. Los CDC hicieron de este nacionalismo su ideología y razón de ser. En el subtítulo «PLAN DE ESTA OBRA» (p. xv) está la concepción del valor poético en Contín Aybar: el valor no está en la versificación correcta, sino en la poesía. Es decir, en la redundancia: la poesía es la poesía, más la definición de la nota 19 del abate Bremond, que el antólogo transcribe en francés, sin dar la traducción castellana, y que identifica la poesía con la oración divina. En el primer y único viaje de Contín Aybar a Francia, narrado con lujo de detalles en el *Listín Diario* a su llegada al país, el conocido crítico reconoció que no sabía hablar francés, él que tantas citas y expresiones en ese idioma había utilizado en su vida. Era un francés libresco.

tores la lucha contra el nazismo, que el régimen hizo suya para alinearse a los Estados Unidos. Admiran el concepto de libertad individual propuesto por Sartre y Camus. Pero los intelectuales como Contín Aybar (*CDC* 45/46, 1947, p. 489-491), Andrés Avelino (*La esencia y la existencia del ser y la nada*—Montalvo, 1942— y sobre todo en los artículos de *La Nación* en 1944) y Juan Francisco Sánchez (*CDC* 49, 1947, p. 31-59) realzan la libertad individual y condenan los proyectos colectivistas. Pero tengo la sospecha que esa libertad individual no era más que una abstracción para ellos, ya que bajo la dictadura de Trujillo el existencialismo de Sartre o Camus proponía la acción.

Existen, en los *CDC*, dos recensiones singulares debido a su carácter negativo: la primera es una carta del pintor mexicano Justino Fernández a Darío Suro en la cual hace tabla rasa del existencialismo sartriano o camusiano y pondera como única verdad el existencialismo del ser de Heidegger (tomo 4 n° 45/46, 1947, p. 576-581). La segunda es una requisitoria violenta del sicólogo español Fernando Sáinz contra el positivismo, por lo cual figura, *avant la lettre*, el antipositivismo de Peña Batlle y la encuesta de *El Caribe* en 1956 («La funesta influencia del positivismo», *CDC*, tomo 1 n° 5, enero de 1944, p. 339-345).

Los intelectuales trujillistas no estaban dispuestos a emprender esa acción, sino que se conformaron con saber que, según esta teoría, el ser humano, aunque sea un esclavo, es libre. A esta proposición, de origen estoico, se le agrega el rechazo por parte de los intelectuales trujillistas de la tesis central del existencialismo: La existencia precede la esencia. El libro clave de Andrés Avelino (*Esencia y existencia del ser y la nada*, 1944) advierte acerca de ese rechazo violento que le coloca de lleno en el existencialismo abstracto de Heidegger y Jaegger. Aparte del que acabamos de citar, el otro libro clave de Avelino es *Metafísica categorial* (1940). Ambos son un rechazo violento de cualquier filosofía atea y el autor se coloca de lleno en el existencialismo católico. Al ateísmo sartriano no estaban dispuestos a llegar esos intelectuales trujillistas, como tampoco a este se avinieron los discípulos dominicanos de Hostos. Ellos salvan la parte más conservadora del existencialismo, como ha hecho la mayoría de los intelectuales dominicanos que entra en contacto con las vanguardias o con algún pensamiento crítico extranjero.

Con respecto al existencialismo, en el mismo camino del conservadurismo se encuentran las aproximaciones a esta corriente filosófica y literaria hechas por Manuel Valdeperes en su artículo «Por las rutas del pensamiento francés (CDC tomo 7 n° 90, febrero de 1951, p. 473-479) y en otro trabajo donde plantea la teoría del nacionalismo literario, propio de la dictadura y también corriente que se verificó en América Latina en esa época (CDC, tomo 6, n° 71, febrero de 1959, p. 431-451: «Por una escena nacional: Consideraciones sobre la función social del teatro).

Otra recepción importante fue la del republicano español Segundo Serrano Poncela, quien tuvo una activa participación en la vida cultural del país desde la ciudad de Santiago —y no es extraño que sean intelectuales republicanos españoles que las hayan hecho—, si se exceptúan los casos de Avelino, Díaz Niese y Sánchez). Serrano Poncela escribió un largo trabajo titulado «El existencialismo en la novela del siglo XX» (CDC tomo 4 n° 45/46, mayo-junio de 1947). La recepción de Juan Francisco Sánchez, bajo el título de «A propósito del existencialismo», apareció en los CDC tomo 5 n° 49, septiembre de 1947, p. 39-51. La misma se coloca bajo el patrocinio de la metafísica.

Una curiosa recepción, al principio desfavorable y al final sorpresivamente favorable a Sartre, la escribió Denis L. Ropa, agregado cultural de la Embajada de Francia en el país, bajo el título de «El existencialismo francés y sus nuevas perspectivas» (CDC tomo 5 n° 51, noviembre de 1947, p. 157-172), pero las notas que escribió Díaz Niese al referido artículo de Ropa acaso sean más interesantes que la reseña misma.

No voy a entrar en los detalles, definiciones, rechazos y aceptaciones de estas recepciones del existencialismo en nuestra cultura. El objetivo de este trabajo es sólo hacer un inventario y mostrar las influencias. Debo afirmar, sin embargo, que de todas esas recensiones las más lúcidas y amplias fueron las de Díaz Niese y juntas constituyen un pequeño *vademecum* de esa doctrina, ya que en 1947 la mayoría de las obras de Sartre y Camus no habían sido traducidas al español. Lo cual fue un esfuerzo de estos intelectuales dominicanos y extranjeros para que la elite cultural del país que no sabía francés pudiera tener a mano una idea de la nueva doctrina filosófica y literaria. Deseo significar que, según mi

criterio, Díaz Niese muestra en estos artículos un fervor más vigoroso que en las cuantas líneas que dedica al bergsonismo.

Incluso como discípulo directo de Bergson evolucionó, una vez en estas tierras del Trópico, hacia una comprensión más práctica del problema político y literario (Ver su tercera «Nota sin importancia», CDC tomo 4 n° 37/38, sept-octubre de 1944, p. 162-171). Tengo que decir, también, que la labor de crítica realizada por Díaz Niese se centra casi en absoluto sobre el arte, no sobre textos literarios. Pero su percepción aguda del existencialismo filosófico y la teoría literaria que implicó, me llevan a entender que, de haber cultivado la crítica literaria, nos hubiera librado de las horcas caudinas de Contín Aybar.

Se pregunta uno a más de 50 años de aquellos acontecimientos, ¿por qué el existencialismo recibió de parte de los CDC esta difusión masiva y no el surrealismo, el cual era más afín con la literatura? En cambio, el grupo de La Poesía Sorprendida hizo una recepción sin reparos al surrealismo. Creo que la respuesta habrá que buscarla en la posición política de ambos movimientos vanguardistas. Ahí están las prácticas poéticas de «Vlía» de Gatón Arce, «La víspera del sueño», de Cartagena Portalatín y el surrealismo de los primeros poemas de Mieses Burgos al influjo de Lorca y Alberti.

El existencialismo entraba en conflicto con el comunismo a partir de la radical libertad e individualidad del ser humano que no necesitaba de Dios ni de lo colectivo para autorrealizarse; en cambio, el surrealismo, en su etapa más radical, estuvo al lado del socialismo soviético, luego al lado del trotskismo y de una teoría del arte y la literatura identificada con la revolución política. En LPS se obvió esto y se privilegió lo estrictamente literario, lo onírico, las metáforas atrevidas. Los intelectuales trujillistas prefirieron del existencialismo el concepto de la libertad como inseparable del individuo, incluso encadenado bajo la esclavitud o la dictadura, como era el caso bajo Trujillo, a quien sirvieron quizá con la ilusión de que eran libres.

Puede decirse que desde 1947 hasta el decenio del 60, la influencia del existencialismo sartriano fue *in crescendo*. Tanto en el nivel de los libros teóricos de Sartre y Simone de Beauvoir como de sus obras de ficción. De Sartre sobre todo tuvieron perdurable influencia *El ser*

y la nada, *La náusea*, *El muro*, *Los caminos de la libertad*, *El aplazamiento*, *Los condenados de Altona*. De Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*.

En el decenio de los 50, la influencia más visible del existencialismo en la escritura dominicana la ejerció Sartre sobre Ramón Lacay Polanco, sobre todo en sus novelas *En su niebla*, *No todo está perdido* y *El extraño caso de Camelia Torres*⁹.

La otra variante del existencialismo que influyó bastante en la práctica de la escritura en el país —pero en el decenio del 60— fue la filosofía del absurdo, encarnada por el novelista Albert Camus y puesta en escena en *El extranjero*, *El mito de Sísifo*, *La peste*, *El malentendido* y *Calígula*. Según Serrano Poncela, para la filosofía de Camus «la existencia no sólo es gratuita e injustificable: va más allá: carece de sentido, es absurda e ininteligible. Su constante razón de ser convierte al vivir diario en una despersonalizada aventura cuyos accidentes, siempre ajenos en última instancia al individuo afectado por ellos, parecen estar destinados a justificar la falta de sentido, en general, del Universo». (Art. citado, p. 557.)

Según amplia Serrano Poncela, «en el mundo de Albert Camus el vivir equivale a una continua sorpresa para cuya recepción el hombre se halla siempre impreparado, debido a su propensión a autoengañarse. El autoengaño es producto de dos actitudes puramente imaginativas y racionales que nada tienen que ver con la existencia en sí: el egoísmo y el afán de inmortalidad como derivado sublimado de la actitud egoísta». (*Ibid.*) La solución a este autoengaño y este deseo de inmortalidad puede suprimirlos el sujeto sólo si acepta el absurdo: «El reconocimiento del Absurdo suprime la desdicha. Sólo el que espera con arreglo a determinadas previsiones la aparición de un acontecer que, por otra parte, sobreviene ajeno a ellas, puede ser desdichado». (*Ibid.*, p. 558)

Esta influencia de las dos variantes del existencialismo, así como la de Kafka en la escritura dominicana, la veremos a continuación.

9 La angustia existencial en que se debaten los personajes de Lacay Polanco, sin encontrar salida al problema que les abate, se acerca más al existencialismo de Kierkegaard o de Unamuno que al de Sartre o Camus. Ver Giovanni di Pietro: *Las mejores novelas dominicanas*. San Juan de Puerto Rico: Isla Negra Editores, 1996, p. 30-31.

3. 1961 al 2000

En el decenio de 1961-1970 ocurre un acontecimiento capital para la historia y la cultura dominicana: el asesinato del dictador Rafael Trujillo, quien gobernó desde 1930 con mano de hierro.

Las ideas existencialistas introducidas desde 1947 tuvieron dos consecuencias. La primera, que fueron tomadas por una moda y una pose por parte de los intelectuales ligados al régimen, como Teté Robiou en su novela *Nostalgia de la nada* (1960) y, la segunda, que otros escritores las adoptaron con la seriedad que merecía el caso de una dictadura en la cual era imposible adoptar públicamente acciones políticas como las que realizó el existencialismo de Sartre en la Francia ocupada por el nazismo.

Ante esa imposibilidad, un grupo de novelistas orientó su trabajo hacia una mezcla de existencialismo cristiano y absurdo kafkiano. Es el caso de algunas novelas *El buen ladrón* (1961), de Marcio Veloz Maggiolo; *El testimonio* (1961), de Ramón Emilio Reyes; *Judas* (1962, del mismo Veloz Maggiolo; y, *Magdalena* (1964), de Carlos Esteban Deive. Estos textos, publicado uno bajo la dictadura y los demás poco después de su caída, tienen una deuda con *El proceso* y *La metamorfosis* de Kafka pues su montaje, al igual que el de Jesús ante sus jueces, es una simbolización y una alegoría de una sociedad donde falta la libertad y tratar de ejercerla conduce a juicios absurdos donde se está condenado de antemano. Es el *tedium vitae* o hastío de la vida. El pecado, como en la ideología del cristianismo, es haber nacido.

El existencialismo sartriano tuvo su influencia en narradores como Efraim Castillo en el cuento «Consígueme *La náusea*, Matilde» (1967); en Antonio Lockward en *Hotel Cosmos*; en Ramón Emilio Reyes y sus relatos de *El cerco* (1962); en el poema «La voz» de Diógenes Céspedes y su cuento «El suicidio del señor Queseb», reproducidos ambos en *Ejercicios II* (1983), pero publicados el primero en *El Caribe* en 1966 y el segundo 1968 en el suplemento literario de *El Nacional*.

La influencia está también patente en Euridice Canaán, quien perteneció al grupo existencialista de Tete Robiou, en sus novelas *Los depravados*, *Los monstruos sagrados*, y *Morir por última vez*, en los cuentos de Miguel Alfonseca, Grey Coiscou en su libro de poemas *Raíces* (1959);

Iván García y Efraim Castillo en el teatro, el primero orientado hacia Beckett e InonESCO y el segundo a Camus. En algunos poemas de los años de Arte y Liberación pueden encontrarse ecos del existencialismo en Jeannette Miller. Esta fue la generación maldita —según Efraim Castillo—, atrapada entre Trujillo, Sartre y la revolución cubana.

A este grupo de escritores le sigue la llamada generación de posguerra o Joven Poesía, la cual tuvo una influencia en la escena cultural y universitaria que se extendió desde 1966 hasta los años finales del decenio del 70. La caída del socialismo en 1985 puso fin a años de fanatismo. El realismo socialista fue su norte en materia de concepción de la literatura y el materialismo dialéctico en asuntos de historia y filosofía.

No entro de lleno en nombres y detalles porque mi trabajo se contrae al influjo de la crítica francesa. La sociología marxista de la literatura dominaba las formas de enfoque de la obra literaria en nuestro país, sobre todo a partir de la vulgata que se desarrolló en Universidad estatal, donde también se activó el estructuralismo literario como derivación del estructuralismo lingüístico. Lucien Goldmann, Robert Escarpit, Arnold Hauser y Lukacs figuraban, junto a Barthes, Greimas y otros, en los programas de los departamentos de letras de las universidades. La crítica de Marianne de Tolentino en *Balzac y García Márquez* (Editora Nivar, 1971) y la de José Alcántara Almánzar *Estudios de poesía dominicana* (Alfa y Omega, 1979) son deudoras de una combinación de realismo socialista lukacsiano y estilística tradicional, al igual que toda la crítica realizada por Bruno Rosario Candelier.

Sin embargo, es de justicia consignar que en el decenio de los 70 se introducen los estudios semióticos aplicados a la literatura y al cine. Existía la corriente del estructuralismo semiótico y literario de tipo funcionalista en los departamentos de letras o de español de las universidades; pero comenzó a estudiarse la semiótica francesa no solamente a partir de Greimas y Julia Kristeva, sino también a partir de Roland Barthes.

También se introdujeron, por segunda vez y con más ahínco, las teorías de la nueva novela francesa¹⁰ y del grupo Tel Quel, del cual hay influjo en la revista *Bloque* y en poemas de D. Céspedes que figuran en *Ejercicios II*. El resultado práctico está en el periódico *Ultima Hora* de

10 El influjo de la técnica de la nueva novela francesa se observa en *Escalera para Electra*, de Aída Cartagena Portalatín; en *De abril en adelante*, de Veloz Maggiolo;

1973 a 1974, en el suplemento *Artes y Letras* del *Listín Diario* desde 1975 hasta bien entrado el 1977 y, finalmente, en el libro *Escritos críticos*, (Editora Cultural Dominicana, 1976).

El enfoque semiótico en el cine tuvo un cultor en Humberto Frías, ya fallecido, quien dejó un libro con una selección de sus trabajos —*La pasión de un oficio*—, publicado por la Biblioteca Nacional en 1986.

Ya para el 1974 comienza la introducción de la poética de Henri Meschonnic, pero será a partir de 1981 cuando se la enseñará en el Departamento de Letras de la Universidad estatal. Un resultado tangible fue la publicación del libro *Estudios sobre la crítica literaria en República Dominicana (1961-1981)*, de Nicanor Trinidad Vólquez y Andrés Blanco Díaz (ganador del premio de ensayo Biblioteca Nacional en 1985). Paralelamente a esta publicación, salió a la palestra la revista *Cuadernos de Poética* en 1983, la cual sobrevive hasta hoy, y que fue fundada por un colectivo de estudiantes con la finalidad de difundir la teoría de la poética fundada por Meschonnic en 1970 en Francia. En el nivel de la práctica escritural hay influjo de la poética en algunos poemas de Manuel Núñez, de Matos Moquete en *Abismos* (Ed. Búho, 1983), en Céspedes en *Ejercicios II* («Las nuevas estrellas» y en los poemas que publicó en *Cuadernos de Poética* n° 1 en 1983).

Desde 1983 hasta la fecha, con la publicación de *Seis ensayos sobre poética latinoamericana* (Editora Taller), las diferentes obras de análisis literario, histórico o social de quien esto escribe han tenido como método a la poética. Finalmente, el asiento de la poética tiene lugar en nuestra cultura con la traducción de D. Céspedes del primer libro de Meschonnic *Para la poética* (Editora de Colores, 1996) La obra teórica de Matos Moquete y Manuel Núñez, en cuanto a la analítica de textos literarios, históricos o poéticos, también tiene el influjo de la poética.¹¹

en el texto *En el atascadero*, de Matos Moquete y en fragmento de novela de Céspedes que figura en *Ejercicios II*. También hay influjo en algunos cuentos de Pedro Peix y en *Cuando amaban las tierras comuneras*, de Pedro Mir.

11 Me refiero principalmente a *El ocaso de la nación dominicana* (Alfa y Omega, 1992) de Núñez y de Matos Moquete *El discurso teórico en literatura en América hispánica* (Unphu, 1992), *La cultura de la lengua* (Ed. Búho, 1986) y *La espiral de los tiempos* (Ed. Búho, 1998).

Manuel Núñez y Manuel Matos Moquete, en diversos momentos de su quehacer crítico han colocado, bajo el signo de la poética de Meschonnic, sus análisis literarios o de otro tipo. La poética de Meschonnic ha sido el último reducto donde el empirismo y la metafísica del signo no se han atrevido a incursionar. Aquí se acabaron el estar a la moda y los fuegos fatuos de los cuchicheos de salón.

Todos los *ismos* literarios y filosóficos anteriores han sido devaluados por el ventriloquismo dominicano, con excepción de la poética. Es la única teoría no metafísica del lenguaje y el poema que no admite cháchara con sus conceptos. Nótese que no termina en *ismo*. Algunos han querido entrar para hacer juego de salón con los conceptos de la poética, pero se les ha quemado la lengua al hablar de ritmo, sujeto, discurso y han confundido siempre lo radicalmente arbitrario del lenguaje y la historia con la convención, el modernismo con la modernidad y el historicismo con la historicidad.

Finalmente, a partir de 1981 hasta hoy, la poética vive al lado –y paralelamente– a otras tendencias literarias propias de los jóvenes poetas y escritores surgidos en estos últimos dos decenios. Pero los autores que preocupan, en el nivel reflexivo, a esta generación forman una mezcla abigarrada de filosofía metafísica (Nietzsche y Heidegger), desconstruccionismo, estructuralismo y semiótica franceses (Derrida, Deleuze-Guattari, Barthes, Foucault, Baudrillard, Virilio) y a veces de misticismo poético (Cioran, Kavafis, Borges) y un museo del eclecticismo teoricista, tal como lo exhibe el libro de cabecera de la generación de los 80: *Ética del poeta*, de José Mármol (Amigo del Hogar, 1997).

En este final de siglo XX todos los saberes y prácticas están devaluados, todo es *fast y light*, ecléctico y abigarrado, todo parece estar bajo el signo de la indistinción, de la ausencia de valores éticos y de espíritu radicalmente crítico. Son situaciones normales, vividas ya en otras épocas que han percibido la desorientación del sentido en los discursos como crisis de su historia, de su mundo, tal como la percibe la generación de hoy. Pero no se trata de otra cosa que de una desorientación histórica del sentido vivida como «crisis» personal por el sujeto que se aferra desesperadamente a la religión y a los mesianismos. Todo esto es pasajero, sin duda alguna.

Balaguer, ¿padre de la democracia y la poesía?¹

Caso actual

Cuando creía ya clausurado el debate acerca de si Balaguer es poeta o no, he aquí que la Cámara de Diputados aprueba en dos lecturas, introducida por su presidente Rafaela Alburquerque, un proyecto de ley que crea el Premio Nacional “Dr. Joaquín Balaguer”, y a su paso por el Senado este lo sanciona favorablemente.

Trilema para el presidente Mejía: lo promulga, lo rechaza o acoge la solución salomónica.

En dicho proyecto se parte de un implícito: que Balaguer es poeta. Un libro por encargo, *Perfiles de Balaguer*², es responsable de la revalorización política y literaria del caudillo. Esta concesión intelectual abonará luego su reivindicación política y literaria por parte de los partidos de oposición en el Congreso.

Historia

En 1988 surgió, promovido por José Rafael Lantigua y su suplemento *Biblioteca*, del periódico *Última Hora*, un debate en torno a si Balaguer era poeta. Participaron Enriquillo Sánchez, Manuel Núñez, Fernández Spencer y Federico Henríquez Grateraux, entre otros. Sólo Fernández Spencer, cuyo modo de vida dependía de Balaguer, defendió la idea de que el personaje era poeta.

1 Publicado en la sección *Cultura*, suplemento literario de *El Siglo*, el sábado 13 de mayo de 2001, p. 1E.

2 Santo Domingo: Editora Corripio, 1993.

Orlando Gil, fino analista y sin sospecha de antibalaguerismo, en su columna del 5 de este mes en *El Siglo*, calificó la decisión de las Cámaras de eminentemente política y no literaria. Verdad de a folio. La ley, de promulgarse, será estrictamente un acto político, jamás literario, pues el Congreso no es una academia literaria ni un ateneo ni una institución cuya misión sea declarar quién es poeta y quién no lo es.

Por su parte, Lantigua, en su suplemento *Biblioteca*, ahora trasladado al *Listín Diario*, del domingo 20 de abril pasado, alega que ya existen los premios nacionales otorgados por el Estado y que crear otro con el nombre de Balaguer es menospreciar a un Bosch, o a otros grandes que pudieran merecer igual distinción y que, además de redundante, es gravoso para el fisco.

Propone Lantigua en un segundo escrito —del domingo 6 del mes que discurre— una salida salomónica a fin de dejar contentos a todos: la creación de un triple certamen internacional con un premio de Biografía Histórica “Dr. Joaquín Balaguer”, un premio de Ensayo Político “Dr. Peña Gómez” y un Premio de Memoria Testimonial “Juan Bosch”, dotados de 100 mil pesos cada uno, además de cuatro menciones de 50 mil pesos cada una. Prudentemente, Lantigua elimina al Balaguer poeta y le coloca en una categoría literaria menos polémica.

Además de estos galardones, existe ya el Premio Nacional de Literatura patrocinado por el propio Estado y la Fundación Corripio.

Intereses

En esta decisión bicameral se conjuga una sarta de intereses, personales unos, partidarios otros. A la señora Alburquerque, la cual obedece en todo a su caudillo, le gustaría seguir dirigiendo la Cámara a partir de agosto, hasta tanto no se le ofrezca la oportunidad de una candidatura a la Vicepresidencia de la República. Y en medio de ellos dos, Balaguer, cuyo afán disimulado ha sido siempre el que se le reconozca como poeta por los grandes de la poesía y la crítica de su país.

Ya ha sido santificado en lo político, tanto por el PLD como por el PRD, partidos a los cuales puso en, o ayudó a escalar, el poder. Pero esos hechos pertenecen a la historia inmediata, como decía Américo

Lugo, o a la historia sincrónica o del presente, digo yo, o coyuntural, dicen otros. En modo alguno esos juicios acerca de padre de la democracia son definitivos. Y Orlando Gil concluye irónicamente: "Es una honra decidida por propios y aliados, y que responde a una nueva situación política, en que todos los sectores se afanan en su consagración. Si siguen así, lo harían santo en vida, sin que el Vaticano se dé cuenta."

¿Es Balaguer poeta?

Volvamos a nuestros carneros. Lo poético es lo nuestro. En aquel debate promovido por Lantigua, sostuve que Balaguer no era poeta, sino versificador. Hoy, como ayer, sostengo que desde el primer poema hasta el último, escritos por Balaguer, campean en estos en el plano de las figuras —a las cuales la estilística llama imágenes o metáforas— los clichés y los estereotipos o el impudor del yo (canto al cachimbo del progenitor, a la mecedora y demás objetos familiares.)

Esto prueba que el yo del Balaguer poeta es el mismo que el de sus poemas. Y esa coincidencia es la ausencia total de valor poético. Matizan los poemas de Balaguer los clichés y estereotipos románticos, naturalistas y modernistas. Balaguer se detuvo en Darío, Chocano y Vargas Vila. Prueba al canto: *Claro de luna* (1922); *Psalmos paganos* (1922); *Tebaida lírica* (1924); y *Azul en los charcos* (Bogotá, 1941), único intento de vuelta a la poesía en la era de Trujillo, pero lejos de su país.

Balaguer confesó que abandonó la poesía para salir de la miseria que acogotaba a su familia. Y agravó su situación al empuñar la pluma de nuevo, luego del silencio de 31 años en la era de Trujillo. Su autoconfesión de autor del Manifiesto del golpe de Estado del 23 de febrero de 1930 sellará para siempre y creará ilusamente que la prosa de sus discursos ideológicos a favor de la dictadura trujillista le exime de responsabilidad.

Estuvo en París y el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, el creacionismo y el existencialismo fueron su inconsciente poético. Estuvo en España y la Generación del 27 fue su segundo inconsciente. Ninguna poesía que no sea clásica y medida mueve su interés: Vallejo, Huido-

bro, Neruda, el verso libre y la prosa de ficción son reducidos por Balaguer a métrica cuando se permite evocar a esos poetas o vierte una opinión acerca de la prosa literaria. Son su tercer inconsciente poético. Finalmente, su cuarto inconsciente poético son los juicios acerca de la poesía dominicana contemporánea desde Moreno Jimenes a la Poesía Sorprendida y los poetas que vinieron más tarde.

Balaguer no es poeta porque el yo de sus poemas es el mismo que el del autor y las figuras que hay en cada una de sus versificaciones no son transfiguraciones, es decir, que no contienen novedad, entendida esta como un sentido nuevo que no había sido dicho antes por otros poetas.

Pero otro rasgo de ese sentido nuevo es que su orientación política debe inscribirse en contra del Poder, sus instancias y las ideologías de la época en que el poeta escribe. ¿En contra de cuál Poder, sus instancias y las ideologías epocales se inscribe el sentido de los versos publicados por Balaguer entre 1930 y 1961? Con o sin métrica, el valor del poema está en hacer esta actividad. Esta es el ritmo-sentido.

Algunas condiciones

Para condescender con quienes se sitúan en el plano de la estilística y su estética y afirman que Balaguer es poeta, les invito a que, a la luz de la teoría de Carlos Bousoño expuesta en su obra *El irracionalismo poético (el símbolo)* o en su *Teoría de la expresión poética* (ambos libros publicado en Madrid por Gredos) prueban que en los poemas de Balaguer ha “desaparecido por completo el significado lógico: lo que podría denominarse también “simbolismo de irrealidad” o “simbolismo ilógico”. Según la definición que este crítico da acerca del valor poético o calidad literaria, es en virtud de la desaparición cabal del significado lógico cuando hay poema y se es poeta.

Eso que señala Bousoño es por un pelito lo mismo que exige Meschonnic para que un texto sea poema y alguien poeta: transfiguración de las figuras.

Si me convencen con la teoría de Bousoño aplicada a los versos de Balaguer, entonces creeré que él es poeta. La poética viene después.

Joaquín Balaguer: el círculo de una vida literaria¹

Hay, al menos, en la *Canción de Roldán*, dos menciones de la villa de Balaguer, uno de cuyos jefes, Clarín, es un aliado del rey Marsilio, vencido por Carlomagno. La otra alude a la conquista de dicha villa por el emperador franco. Durante su estancia en Madrid en 1932, o posteriormente, ¿visitó usted esa villa? ¿Tiene esta algún parentesco lejano con su apellido o guarda para usted alguna evocación romántica o épica?

Durante mi estancia en Madrid como Secretario de la Legación Dominicana no tuve oportunidad de visitar esa villa y sólo sé de ella que el nombre que lleva fue otorgado en honor del poeta y escritor catalán Víctor Balaguer. No he logrado, no obstante haberlo indagado por distintas vías, recoger datos algunos que vinculen a la villa de que se trata con ningún miembro de mi familia.

En 1918 se muda usted, junto con su familia paterna, a Santiago. ¿Recuerda si tanto don Cholo Espaillat en la escuela de Navarrete, así como los demás maestros de la escuela primaria Paraguay, ubicada en su nuevo domicilio, le hacían recitar poemas? ¿Recuerda en especial alguno, si fue así? ¿Cuáles, de ser así, se fijaron más activamente en su memoria?

Los profesores que tuve en esa ocasión carecían de aficiones literarias. El único miembro del magisterio dominicano que influyó en mí desde ese punto de vista fue la profesora doña Rosa Sméster, quien descolló en esa época como una de las figuras más distinguidas del magisterio dominicano. La afición de esta maestra se concretó principalmente sobre la poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda y

¹ Entrevista publicada en *Cultura*, suplemento literario de *El Siglo*, el sábado 2 de junio de 2001, pp. 1E y 5E. Han sido corregidas las erratas.

sobre el insigne escritor uruguayo José Enrique Rodó. La profesora Sméster introdujo en las clases de literatura el hábito de que algunos de sus alumnos leyera en alta voz capítulos del libro *Hombres de América*, del estilista uruguayo. Muchas veces me confió a mí ese encargo, sobre todo en las ocasiones en que visitaba el plantel don Salvador Cucurullo, hombre de vasta erudición, con mucha afición a la literatura de lengua española. Don Salvador, según Félix Evaristo Mejía, era el extranjero de mayor cultura que hasta entonces se había radicado en territorio dominicano.

Fuera de los libros escolares, lectura obligatoria en la escuela primaria, ¿qué otros libros le pusieron a leer sus padres? ¿Hubo algunos que ejercieron particular influencia en su mente infantil, y cuáles, de ser así?

Mis progenitores, especialmente mi padre, tenía marcada predilección por los discursos políticos y académicos de José de Diego.

En la cronología de su vida que figura en *Memorias de un cortesano en la era de Trujillo* no está clara la fecha en que usted termina la escuela primaria e intermedia y cuándo comienza la secundaria hasta graduarse de bachiller. ¿Fueron publicados sus primeros dos libros de poemas, *Psalmos paganos* (1921) y *Claros de luna* (1922) antes de graduarse de bachiller, es decir, a los 15 y 16 años?

Mis primeros libros, si pueden considerárseles como tales, fueron precisamente publicados antes de mi graduación como bachiller en la Escuela Normal de Santiago. La publicación, tanto de los libros míos a que usted hace referencia, como los de los demás jóvenes aficionados a las letras, fue favorecida por la costumbre reinante en esa época de que los autores de tales publicaciones recorrieran el país ofreciendo personalmente en venta sus libros, los cuales eran editados en la humildísima imprenta propiedad del señor Marcos Silverio, un personaje curioso que se destacó por el apoyo que brindó a todos los jóvenes de Santiago que se distinguieron por sus aficiones literarias.

Para la época de la publicación de estos dos libros, ¿se atrevería usted a afirmar que hay en ellos más influencia del romanticismo a lo Bécquer y Fiallo que del modernismo a lo Rubén Darío?

Quien mayor influencia ejerció sobre la juventud en la época en que aparecieron esos libros fue, sin duda, Rubén Darío.

En la citada cronología de sus *Memorias...* se obvia la fecha de graduación de bachiller y se pasa sin transición, en 1925, a la inscripción en la Universidad de Santo Domingo como estudiante libre en la carrera de Derecho. ¿En qué área se graduó de bachiller y si fue en la Escuela Normal? ¿Cuáles fueron los profesores que más influyeron en usted para apuntalar su carrera literaria?

Mi graduación como bachiller tuvo lugar en la Escuela Normal de Santiago, dirigida a la sazón por el profesor don Ricardo Ramírez, en el área de Ciencias Sociales. De los profesores que más influyeron en mí fue la ya citada doña Rosa Sméster, quien pese a la humildad de su origen y a la severidad de sus costumbres, gozó del respeto unánime de la juventud procedente de todas las capas sociales.

¿Cuál fue el destino del periodista venezolano Rafael López Méndez, quien prologó su primer libro de poemas?

Regresó a su patria donde continuó la labor periodística, pero no dispongo de ningún dato sobre su destino final.

¿Dónde se publicó el discurso que usted pronunció en 1926 con ocasión del homenaje rendido al educador fallecido Salvador Cucurullo?

Se trató de un pequeño discurso que apareció como improvisado y que no se reprodujo por la deficiencia de que adolecían en esa época los medios de comunicación.

En 1927 se inicia usted en la carrera profesoral como docente en la Escuela Normal de Santiago. ¿Cuáles materias, además de literatura, impartió y cuántos años duró como maestro en dicho centro? ¿Hubo algún joven estudiante que pasara por sus manos y descollara luego como gran poeta o escritor?

Mi ingreso como profesor en la Escuela Normal de Santiago se debió a que en el plan de estudio implantado por don Arístides García Mella, nombrado Superintendente de Enseñanza, se incluyó como una de las asignaturas la Métrica Castellana y como se carecía de texto para esa disciplina elaboré un pequeño opúsculo con el título de *Nociones de métrica* que se convirtió poco después en libro de texto y fue escogido para la enseñanza del plantel citado. Duré como maestro en ese centro

menos de un año porque tuve que trasladarme a la capital de la República y pasar en ella varios meses al iniciarme como estudiante libre de la Universidad de Santo Domingo. Hubo muchos estudiantes que se iniciaron en las letras, pero ninguno de ellos descolló ni como escritor ni como poeta con la sola excepción de León Federico Sosa, quien publicó varios libros de versos que alcanzaron en su época bastante aceptación.

En 1928 estuvo usted brevemente como director interino de *La Información* y el 8 de junio se gradúa de licenciado en Derecho. Conocemos el suceso del 23 de febrero de 1930. Lo que nos interesa es el viaje que usted realiza a España y Francia en calidad de primer secretario de la Legación Dominicana en Madrid (1932) y luego en París (1933). En primer lugar, en Madrid, aparte de sus estudios filológicos con el profesor Ovejero, ¿qué devoción tan filial guarda usted a la métrica de la cual fue profesor en la Escuela Normal de Santiago, métrica que le ha impedido en toda su carrera literaria desligarse de esta, tal como lo hicieron Vigil Díaz y Moreno Jimenes y luego los poetas posteriores de más viso en nuestro país?

Mi afición a la métrica nació al encargarme como profesor de esa materia y del respeto que todos profesaban entonces al gran poeta dominicano Gastón Fernando Deligne, quien utilizó ese artificio en todos o en la gran mayoría de sus poemas. Nunca, sin embargo, he escrito una sola palabra en contra de grandes poetas, tanto dominicanos como extranjeros, que han utilizado en gran parte de su producción el verso libre.

¿Qué influencia ejercieron sobre su carrera poética los poetas Antonio Machado, Lorca, Alberti y otros de la generación del 27? ¿Les había leído usted en Santo Domingo o les conoció cuando llegó a Madrid?

Los conocí personalmente después de mi llegada a Madrid, pero debo expresar que no tuve amistad con ninguno de ellos pese a mi admiración sin límite por la mayoría de los mismos. No oculto que siempre observé con atención el caso de muchos de esos poetas, especialmente García Lorca, que escribieron unas veces son sujeción a la métrica y otras sin ella. Durante mi estancia en Europa ni como secre-

tario de la Legación en Madrid ni como secretario de la Legación en Francia tuve las facilidades para profundizar mi estudios en filología, porque en ambos cargos tropecé con el empeño del doctor Porfirio García Dominici de permanecer unas veces en la capital de Francia y otras en la de España por razones de índole personal, entre ellas por su matrimonio con una opulenta dama perteneciente a la alta sociedad venezolana residente en París.

Ya en 1933 está usted en París. Allí ha comenzado desde hacía nueve años una de las revoluciones literarias más portentosas del siglo XX, es decir, el surrealismo. En los casi tres años que dura su estancia matritense y parisiense, ¿cuál fue su relación con el surrealismo y con el cubismo? ¿Conoció personalmente a algunos de los personajes más importantes de este movimiento literario y pictórico?

Personalmente no conocí a ninguno de ellos aunque sí me familiaricé con algunas de sus obras.

Cuando usted sale para Europa, ¿sabía a la perfección el francés y cómo lo aprendió? Antes, la mayoría de los intelectuales dominicanos de 1930 hacia atrás hablaba dos o tres idiomas. Hoy esa proeza cultural es un recuerdo. ¿A qué se ha debido esto?

Mi aprendizaje del francés no fue tan profundo como lo hubiera deseado porque fueron y son francesas las figuras de mi mayor admiración tanto en la novelística como en la crítica literaria. Es evidente que el período de 31 años que el país vivió bajo un régimen rígidamente autoritario hizo a muchos intelectuales dominicanos variar sus aficiones para dedicarse casi exclusivamente a actividades utilitarias.

Durante mi estancia en París, consulté el fichero general de las tesis doctorales presentadas en Francia desde el siglo XIX hasta el 1972, pero no encontré la suya. ¿Puede usted explicar esta omisión? ¿En qué fecha y bajo qué título presentó usted su tesis doctoral en la Sorbona?

No he visitado nunca la Sorbona ni he tenido relaciones ni contacto con ninguno de los profesores de esa prestigiosa casa de estudio. Mis estudios de Derecho en Francia fueron en la Universidad de París, situada en el Barrio Latino (*Quartier Latin*) y no llegué a obtener el título

de doctor porque fui trasladado finalmente y luego puesto en retiro en la fecha en que debía hacerlo.

Desde 1922 no publicaba usted ningún libro de poemas. El que lleva por título *Azul en los charcos*, publicado en Bogotá, en 1943, ¿vendría a ser la continuidad rítmica y el epítome del eco modernista de *Psalmos paganos*?

He escrito grandes loas sobre Trujillo, pero ninguna de ellas fue escrita en versos. No publiqué durante los 31 años que duró el régimen ninguna obra en verso y gracias a esa actividad no me vi constreñido a retractarme de esa convicción personal que sostengo y he sostenido durante toda mi vida. Esa conducta me ha traído serios inconvenientes en muchos de mis amigos pero he mantenido intactas sobre ese punto mis convicciones.

Octavio Paz ha escrito que la métrica es incapaz de dar cuenta de las imágenes poéticas del mundo en que vivimos actualmente. Con sus poemas en prosa, Baudelaire fue el primero en marcar esta ruptura. Sin embargo, usted ha escrito todos sus libros de poemas bajo el imperio de la métrica. El poeta Meschonnic, el cual es un especialista del tema y se ha referido al libro suyo sobre la métrica, asegura que esta es un fantasma. Es decir, que mediante la trampa de las licencias poéticas, usted achica o agranda el número de sílabas a su conveniencia y en última instancia resuelve el asunto con el binarismo de sílabas poéticas versus sílabas gramaticales, aunque al final el oído siempre descifra estas últimas. Atendiendo a estas consideraciones, ¿no le parece que la métrica es un artificio que coloca a quien la practica en el terreno de una minoría o elite de propietarios de un tecnicismo que conduce al encierro de todo decir nuevo dentro de unas formas viejas?

Comparto muchas de su aprehensiones sobre la métrica y sobre otros aspectos de la versificación moderna, pero disiento de su aversión a las mismas. Fundo mi creencia en que la misma versificación clásica ha corregido o hecho mucho más tolerable ese artificio con la introducción en la poesía del asonante en todas las lenguas modernas, pero principalmente en la lengua castellana, es decir, de la denominada "rima imperfecta", en la cual se han escrito los romances e infinidad de

composiciones que figuran entre las mejores del parnaso de nuestro tiempo. Recuerde que Unamuno compuso su famosa obra "El Cristo de Velásquez" en "endecasílabos sueltos por considerarlo el metro más apropiado para un hombre en cuya inspiración predomina más la densidad del pensamiento que la garrulería retórica". La misma norma siguió al pie de la letra el Duque de Rivas, así como la mayoría de los poetas españoles antiguos y modernos.

Siempre he sostenido el criterio de que la asonancia y la aceptación de que esta goza en la poesía antigua y moderna hace desaparecer o limitar los escrúpulos que en no pocas personas suscita el uso de ese artificio. Hay poetas de nuestra lengua que han usado admirablemente la asonancia juntamente con la "rima perfecta". Uno de los ejemplos de ellos es el caso del poeta venezolano Andrés Mata, autor del libro póstumo *Poesías completas* publicado por su viuda. En [las] letras dominicanas el ejemplo más elocuente es el libro *La canción de una vida*, del gran poeta Fabio Fiallo, tan grande, a mi juicio, como el propio Bécquer.

Usted ha escrito en *Memorias de un cortesano...* que quizá las poéticas que se fundan en el metro y la rima hayan pasado de moda (p. 363), pero que para genios como Neruda no se han hecho los códigos ni se han escrito las normas que gobiernan las producciones de la mediocridad corriente. Para usted, sin embargo, y creo que eso está dicho en *Yo y mis condiscípulos*, la verdadera poesía, la eterna poesía, será siempre la que obedezca a la métrica y la rima y que la otra poesía, por más excelsa que sea, no deja de ser, para usted, pura anarquía de las formas. ¿Estoy en lo cierto?

No niego que tiene usted razón cuando me atribuye personalmente mi preferencia por las rimas perfectas en composiciones breves como en composiciones circunstanciales. Todos mis romances se han ceñido a la forma popularizada por el Duque de Rivas y por casi todos los poetas que después de él han escrito composiciones de ese género. En la poesía dominicana uno de nuestros mayores poetas, mencionado por usted en el trabajo a que se refieren estas notas, prefirió siempre y lo hizo con gran éxito el asonante de preferencia al consonante. Me refiero, como ya usted habrá advertido, a Fabio Fiallo. No podemos olvidar que el propio Apolinar Perdomo prefirió en gran número de

sus composiciones eróticas la asonancia y que en esta alcanzó a escribir algunas de sus compasiones más hermosas como la que comienza con la estrofa siguiente:

*"Rondador de tu vida, muchas veces
Me sorprendió la aurora ante tus rejas
Esperando que el sol de la mañana
Saliera para mí cuando salieras".*

Otra cosa que puedo alegar en mi defensa es el hecho de que mi dedicación a la poesía obedeció a circunstancias especiales y que la misma se manifestó sin ningún género de pretensiones literarias y por pura espontaneidad.

¿Podría usted citar los poemas de los libros de juventud dados a la luz pública y de los cuales se arrepiente y les niega la paternidad? ¿De tales poemas se arrepiente usted porque el yo bajo el cual están escritos corresponde al yo del autor?

Es cierto que reniego de muchos de mis poemas de juventud porque soy el primero en reconocer en ellos su falta de originalidad y sobre todo su verdadera belleza lírica.

En *Historia de la literatura dominicana*, obra de 1956 y que estuvo como libro de texto hasta hace poco tiempo en la escuela secundaria, al juzgar a la Poesía Sorprendida (p. 302 de la séptima edición) usted hace una afirmación según la cual parece fundar el valor absoluto de un poema en la esencia emocional como sinónimo de vibración subjetiva. ¿Estoy errado si interpreto que para usted esta esencia basta por sí sola y que el poema de valor puede prescindir del metro, la rima y la anarquía formal?

Respeto los gustos de cada cual y el hecho de que disienta de muchos de ellos no me impide leerlos y admirarlos como obras de alta significación poética.

Volviendo al juicio sobre la Poesía Sorprendida, me ha extrañado sobremanera la oposición que usted hace entre este movimiento literario y Manuel Arturo Peña Batlle. Al historiador y político usted le erige en paradigma de lo dominicano, con los pies sobre la tierra, mientras que al grupo de los poetas sorpren-

didos que inició su labor en 1943, usted le acusa de haberse “desentendido en absoluto de las esencias de la vida nacional y que se ha propuesto utilizar el verso como expresión del sentimiento cósmico y de las vaguedades espirituales que caracterizan el alma contemporánea”.

¿No le parece que está usted leyendo la poesía y su práctica —los poemas— con los mismos criterios que Hostos asentó en el país, al considerar la literatura como reflejo de la historia, la moral y las buenas costumbres, y que todavía perduran en la cultura dominicana?

Es posible que en algunos momentos de mi vida incurriera en muchos errores que he rectificado después como lo demuestra el reconocimiento que he hecho posteriormente de la calidad y de la significación que tienen en la historia de la poesía nacional los poetas del grupo de la Poesía Sorprendida.

Si el literato Balaguer echara un vistazo a poemas de Mieses Burgos como “Paisaje con un merengue al fondo”, “Clima de eternidad” y “Oda a un minotauro”; a poemas de Fernández Spencer como los que figuran en *Diario del mundo*; a los de Rueda que figuran en *La criatura terrestre* o en *Las metamorfosis de Makandal*; a los de Gatón Arce que figuran en *Retiro hacia la luz*; a *Una mujer está sola*, de Aída Cartagena Portalatín, para no citar nada más que unos cuantos nombres, ¿seguiría usted sosteniendo que estos poetas y estos poemas escritos por ellos no son medularmente dominicanos?

No creo que la poesía, contrariamente a lo que ocurre en la prosa, deba obedecer a fines nacionalistas ni a escrúpulos de índole patrióticos.

Siento que el escritor Balaguer no tenía la necesidad de apoyarse en el personaje de Héctor Corporán para que sus ensayos sobre la montonera entre 1867 y 1911 tuvieran la iluminación con que Bonó y Hostos vieron el problema de la institucionalidad del país y la imposibilidad de acceder a la democracia. ¿No le parece que la presencia del personaje de Héctor Corporán es un remedo del Antonio Portocarrero de *La sangre* o, al menos, juega el papel de conductor de un ensayo a otro para que el lector crea estar navegando entre la realidad y la ficción? ¿O tiene usted otra ex-

plicación para justificar la presencia de semejante personaje en una obra que no tiene dimensión de ficción literaria?

Creo que el hecho mismo de que *Los carpinteros* no fue escrito para ofrecerla al público como una novela, sino como un cuadro de lo que era el país en la era de los golpes del cuartel y de las revoluciones, basta por sí solo para justificar la presencia de ese relato histórico del personaje a que usted alude.

¿Qué impresión le produjo el oír por primera vez la criolla “Lucía”, con letra suya y música de Machilo Guzmán, en la voz de Eduardo Brito, disco grabado para la RCA en 1929?

Una expresión de sorpresa porque la composición “Lucía” no fue escrita con esas pretensiones ni puede, en consecuencia, explicarse el honor de que fue objeto sino como una prueba de la estrecha amistad que le legó el famoso barítono Eduardo Brito.

¿Es cierto que este poema simboliza los atributos estéticos de Asunción Brugal Mateos, cuya foto figura en su libro de memorias?

La inserción del retrato de Asunción Brugal Mateos no obedeció a otro objeto que al de presentar a esa ilustre dama como una de las bellezas más grandes, a juicio del autor, de la sociedad dominicana.

¿Comparte usted las ideas de Azorín sobre la relación que debe tener el hombre de Platón con las mujeres?

Comparto y respeto mucho todo lo que salió de la pluma de Azorín, como uno de los más notables estilistas de lengua española. Disiento, sin embargo, de algunos, entre ellos del aludido por usted.

Antes de usted colgar la pluma —para usar una de sus expresiones famosas— en aquella época de juventud en Santiago, a la hora del baile, ¿cuáles eran sus piezas favoritas: el vals, la danza puertorriqueña, la mangulina, el danzón, el son, el bolero o el merengue?

Debo confesarle que me agrada intensamente la música, pero que no tengo preferencia por ninguna de las usted menciona porque nunca he sido aficionado al baile, ni lo he practicado en ningún momento de mi vida.

En mayo de 1957 era usted Vicepresidente de la República. Es el año en que un comité integrado por los poetas de más viso

en el país invita a todos los bardos nacionales a colaborar con lo que luego resultó ser el *Álbum simbólico*, homenaje de los poetas al Generalísimo Rafael L. Trujillo Molina, Padre de la Patria Nueva. Aunque sospecho que en algún lugar ha dado usted una respuesta sobre este tema, me gustaría insistir, para beneficio de la juventud de hoy, en lo siguiente: ¿cómo logró usted eludir tan delicado compromiso al negarse a escribir un poema para el *Álbum* cuando en realidad otros se pelearon con algunos de los organizadores al ser dejados fuera. ¿O fue que a usted no se le invitó?

Fui invitado por el poeta [Héctor Bienvenido de] Castro Noboa, iniciador de ese homenaje al Generalísimo pero me excusé para declinar esa invitación que me hizo en el hecho de que durante el período de 1930 nunca me exhibí como poeta o como aficionado a esa actividad literaria. Precisamente, esa circunstancia me puso al abrigo de cualquier sospecha que pudiera suscitar la ausencia de mi nombre en la lista de los poetas que figuraban en el *Álbum simbólico*. Durante ese largo período escribí muchos versos pero los mantuve inéditos.

¿Cómo diferencia usted entre escribir discursos laudatorios a Trujillo y escribir, espontáneamente y por voluntad, poemas a Trujillo o a uno cualquiera de sus familiares?

No hallo diferencia alguna entre ambas cosas y creo tan digno de censura a los que escribieron discursos laudatorios en honor al régimen imperante entre 1930 y 1961, como a los que escriben poesías laudatorias como las incluidas en el *Álbum simbólico*. Sólo los que vivimos en aquella época somos capaces de juzgar la conducta de unos y de otros. Sí, puedo declarar con orgullo que las loas que compuse en honor a Trujillo se distinguen por la honradez con que fueron hechas y por el cuidado que siempre puse al hacerlas de mostrarme igualmente justo con los demás caudillos dominicanos. Uno de los libros que escribí en honor a Trujillo, el que publiqué en Madrid en 1933 fue quemado al llegar al país por haber exaltado en una de sus páginas al gran tribuno santiagués Rafael Estrella Ureña.

¿Tiene usted conocimiento de que uno cualquiera de los poetas que colaboraron con poemas en el *Álbum simbólico* fuera obligado a escribir su texto bajo coacción o por amenazas veladas?

No creo que hubo entonces necesidad de recurrir a la intimidación porque el ditirambo, por exagerado que fuera, era corriente en la época.

¿Considera usted que, salvando la distancia, el libro *Perfiles de Balaguer*, publicado en 1993, sea una réplica en prosa y en democracia, del *Álbum simbólico*, escrito en verso y en dictadura?

No veo relación alguna entre una cosa y otra. El libro *Perfiles de Balaguer* fue obra espontánea de un grupo de escritores con los cuales mantuve siempre estrechas relaciones de mutuo respeto y amistad.

Juan Bosch: un ensayista de su tiempo¹

Cuando Juan Bosch llega a San Juan de Puerto Rico en 1938 como flamante exiliado político del régimen de Trujillo, aunque su carta de despedida al dictador trababa una hipotética raya de Pizarro en la cual el cuentista prometía no atacar en el extranjero el buen nombre de la República, es posible que todavía el escritor pensara seriamente en seguir en sentido estricto una carrera literaria.

Las actividades a las cuales se ligó al llegar a la isla vecina le involucraron en ese camino literario que perseguía y que le llevaría a la fama y gloria internacional. La publicación de las obras completas de Eugenio María de Hostos en veinte tomos fue su primer trabajo, gracias a un encuentro con Adolfo de Hostos. Al término de la encomienda le sobró material para escribir *Hostos el sembrador* y *Mujeres en la vida de Hostos*.

Sin embargo, su salida hacia La Habana a principios de 1940 le desviaría a la política, a la cual tenía que dedicarse obligatoriamente no sólo en nuestro país, sino que en América Latina, todo intelectual de viso o que prometiera ser una luminaria. Este fue el caso de Bosch, quien ya se había tallado un nombre en los círculos literarios dominicanos con la publicación de *Camino real* en 1933, libro que inicia la escritura del cuento moderno en nuestra sociedad y sobre todo *La Mañosa*, de 1936, la cual le consagró como maestro del género e inauguró la crítica al caudillismo y al caciquismo; además de *Indios*, obra que ofrece un enfoque nuevo del tema romántico iniciado por Manuel de Jesús Galván con *Enriquillo*, José Joaquín Pérez con *Fantasías indígenas*, Salomé Ureña con el largo poema "Anacaona", Javier Angulo Guridi con *La fantasma de Higüey* e *Iguaniona*, y otros poetas que publicaron cuentos, leyendas o poemas sueltos acerca del tema indianista.

1 Publicado en el periódico *El Siglo* del 2 de octubre de 2001, p. 6F.

Pero lo que interesa aquí es desviarme de lo literario y seguir la ruta de la promesa de Bosch de que aunque incursionara en política, nunca se aprovecharía de la ocasión para atacar el régimen de Trujillo y con eso infamar el nombre de la República. Su contacto con el Partido Revolucionario Dominicano a su llegada a Cuba está signado por la impronta de Enrique Cotubanama Henríquez, una buena recomendación que sin duda le dieron al salir de su país, ya que Bosch era asiduo en la casa de Rafael Américo Henríquez y su tertulia La Cueva. Y la ligazón de Bosch con el periódico *Listín Diario*, donde los Henríquez han tenido siempre derecho a picaporte, también facilitó sin duda la tarea para que en el gobierno de Ramón Grau San Martín el cuentista tuviera derechos a los cuales otros intelectuales políticos dominicanos no pudieron alcanzar tan fácilmente.

Bosch no sólo tuvo esa llave abierta y se impuso intelectualmente en Cuba a través, primero, de lo literario y, luego, de lo político. Su colaboración en la revista *Bohemia* lo dice muy claro: se le pagaban cien dólares por colaboración y cien adicionales para que no escribiera en otro medio de prensa.

Está por escribirse la historia cultural, literaria y política de la estancia de Bosch en Cuba, sobre todo en ese período inicial, pero es indudable que la publicación de un hermoso libro-homenaje al antillanismo —*Cuba, la isla fascinante*— le abrió aún más la simpatía a nuestro literato en los círculos liberales de la isla. No se olvide que el involucramiento de Bosch en la política como uno de los pilares del Partido Revolucionario Dominicano (PRD) fundado en el exilio, supuestamente en 1939 (fecha que está pendiente de fijación histórica), le llevará a asumir el liderato total de la organización a partir de una maniobra ocurrida mientras representaba al partido en una actividad internacional y que el célebre cuentista gustaba contar a sus íntimos.

A partir de ese momento es cuando Bosch se propone dejar para siempre la literatura y consagrarse a la política. La primera obra que le marcó el camino para conservar la supremacía intelectual por encima de su más recio contendiente —Juan Isidro Jimenes Grullón— la producirá en 1959 cuando publica el célebre ensayo *Trujillo: causas de una tiranía sin ejemplo*, cuyo título corregirá en las *Obras completas* al cambiar tiranía por dictadura.

Aunque el libro ya un poco inactual de Jimenes Grullón —*La República Dominicana: Pasado, presente y porvenir*— (con prólogo de Bosch) seguía ejerciendo influencia. Pero el ensayo de Bosch sepultó al de Jimenes Grullón. La razón fue que el libro de Bosch era una “anatomía” o “radiografía” de la dictadura con las soluciones prácticas a mano.

El Bosch ensayista disfrutará poco la fama de su libro, ya que en la carta que envió a Trujillo desde Venezuela con motivo del día de la Independencia Nacional en 1960 le pronostica al dictador la muerte de su régimen y hasta la del propio gobernante, quien figura como el tiburón al cual le faltara el aire.

El pronóstico se cumplirá el 30 de mayo de 1961 y en octubre de ese mismo año el *pool* compuesto por los Estados Unidos, Venezuela, Costa Rica y Puerto Rico negociará la llegada de Bosch a su país a fin de que contribuya, como ente de equilibrio, a la gobernabilidad de la república en lo que llegaba el tiempo de deshacerse del heredero político de Rafael Trujillo, es decir, su hijo Ranfis, y su socio, el enigmático Balaguer.

La producción ensayística de Bosch encontrará, sin paradoja, su lugar eminente a raíz del golpe de Estado que le depuso el 25 de septiembre de 1963. Su primer ensayo, aunque no se menciona con frecuencia, es la Constitución de 1963, inspirada por su luminosidad intelectual, pues ese documento magno tendrá una influencia, no subrayada con suficiencia, en la conducción de los acontecimientos que determinaron la caída del Triunvirato golpista encabezado por Emilio de los Santos y luego por Donald Reid Cabral. Más aún, la Constitución de 1963 impulsará las luchas políticas en contra de la segunda intervención militar norteamericana de 1965. Esa Carta Magna seguirá inspirando, como esperanza que condensa todas las aspiraciones dominicanas de un Estado moderno, soñado por los liberales del siglo XIX.

El segundo ensayo importante escrito por Bosch —*Crisis de la democracia de América en la República Dominicana*— fue el manifiesto que en dos años cambió la mentalidad de un amplio sector de las Fuerzas Armadas que daría el salto cualitativo para derrocar el Triunvirato de facto. Lo ocurrido es historia pasada, pero por pasada ella repercutirá en el segundo período de fertilidad intelectual de Bosch.

La imposición de Balaguer por parte de Lyndon Johnson en las elecciones de julio de 1966 para resolver el tolo político de la intervención militar norteamericana, llevará a Bosch a un tercer exilio en España y Francia, pues el segundo fue en Puerto Rico en 1963. En ambos países europeos la pluma fecunda del ensayista da a la luz *El Caribe, frontera imperial. De Cristóbal Colón a Fidel Castro*, una obra iluminadora, la cual guarda una relación con trabajos similares que se realizaron en ese decenio, tal el de Eric Williams —*Esclavitud y capitalismo*— de Trinidad-Tobago.

El libro de Bosch es una rueca que intenta explicar la historia de su país, siempre desde la perspectiva de las fuerzas externas —al igual que en *Trujillo: causas de una dictadura sin ejemplo*, y en otros ensayos ideológicos del escritor y político—. Me refiero a uno de sus ensayos más luminosos, por sencillo, titulado *Composición social dominicana*, publicado en 1970, y que influyó en la generación de historiadores y sociólogos que se formó en las universidades dominicanas o en el extranjero, así como a una generación de políticos, sobre todo de izquierdas, los cuales explicaban la historia nacional entre buenos y malos, entre reaccionarios y progresistas o entre burgueses y proletarios.

Luego, la capacidad ensayística de Bosch alcanzará a vislumbrar, en *El pentagonismo, sustituto del imperialismo*, lo ocurrido en los Estados Unidos a partir del gobierno de George W. Busch y no deja de tener un dejo de razón porque la economía de guerra que se instaura en aquel país y que Eisenhower vaticinó con claridad, colocó el militarismo por encima de las instituciones civiles norteamericanas, con grave desmedro para la democracia. Hoy mismo, y a partir del atentado a las torres gemelas de Nueva York, la tesis de Bosch se actualiza de nuevo en algunos aspectos en razón de la alianza que Busch ha podido liderar para racionalizar y justificar la ideología de la lucha contra el terrorismo y su industria de la guerra como política de Estado con serias dificultades de implantación.

Sin embargo, el traspie mayor lo dio Bosch con la publicación de su ensayo sobre la dictadura con respaldo popular, lo cual se debió a que el político abandonó la línea teórica de *Composición social dominicana* para adscribirse a un marxismo (sin leninismo) que ya estaba de capa caída como racionalismo histórico. Esta obra está en la base de lo que

sería la división del PRD en 1973 y que llevaría a Bosch a fundar el Partido de la Liberación Dominicana (PLD.) El resto de la obra de Bosch, ya sea que vuelva con el tema de *Composición social dominicana en Capitalismo tardío en la República Dominicana* o que se embarque en trabajos como *Orígenes del Estado* o en temas como *Guerrilleros y crisis eléctrica* y otros tan alejados de nuestro medio como *Kampuchea*, serán hijos de esa visión idílica y romántica del socialismo humanista como teoría política de la ideología de la liberación nacional.

El armazón de esta ideología es el Partido, con mayúscula, esencializado, pero un partido tal que vino a ser, por su trabazón entre política y religión, una organización similar al partido único que operó en los países socialistas. Un cuerpo cerrado, organizado en forma de células militares o religiosas, con un alto grado de culto a la personalidad del líder.

Hoy ya nadie en el PLD que Bosch fundó, salvo un núcleo de curiosos, reivindica esta forma de organización política, sobre todo después del colapso del socialismo de partido único, cuyo fracaso fue anunciado en los años 20 del siglo pasado, por Leopold von Mises y Friedrich Hayek, con razonamientos contundentes.

Sin embargo, las obras políticas de Bosch, en especial las más relacionadas con la especificidad política y cultural de nuestro país, permanecerán como un legado histórico del hombre que fue, en su tiempo, un ensayista necesario que apostó a la política, a la cual lo subordinó todo, incluso la literatura.

Juan Bosch: un escritor para siempre¹

Si se analiza con detenimiento los cuentos que componen la primera obra literaria de Juan Bosch, *Camino real*, publicada en 1933, y se los compara con aquellos antes de esta fecha, y que forman parte de la antología titulada *Cuentos de política criolla*, editados por Emilio Rodríguez Demorizi, el especialista da cuenta de que estos últimos no alcanzan la dimensión transformadora del lenguaje, la técnica literaria y la retórica.

En efecto, hay que comparar solamente “La mujer” y “Dos pesos de agua”, incluidos en *Cuentos escritos en el exilio*, para convencerse de que antes de llegar a San Juan de Puerto Rico en 1938, Bosch cambió para siempre las imágenes, la retórica, la sintaxis y el ritmo de la narrativa dominicana anterior, la cual no pasaba de ser un montón de estampas, viñetas y anécdotas, según el teórico del género cuentístico.

El autor que más se acercaba a esta concepción moderna de la escritura por la abogaba Bosch era José Ramón López, pero carecía de la sencillez y la estrategia de la escritura que funda el cuento en las reglas básicas del hecho-tema único, la palabra precisa para describir la acción, la acción misma como base, pues esta no puede detenerse una vez que el cuento arranca, el no desvío de la acción (las figuras del aviador o del tigre que no se desvían nunca de su blanco) y otras novedades como la carencia de importancia del final sorprendente o natural, pues lo que importa es que el relato atrape al lector desde la primera línea hasta la última y no le suelte jamás.

Según el propio Bosch, es en el exilio donde se convierte un maestro del género, y pone la escritura de su cuento “El río y su enemigo”, como el texto que inaugura este dominio. Dicho texto figura en el

1 Publicado en la sección *Cultura*, *ES*, sábado 6 de octubre de 2001, p. 1E.

libro *Cuentos escritos en el exilio*, publicado en 1963 por Julio D. Postigo, al igual que *Más cuentos escritos en el exilio*. En ambas obras se encuentran los cuentos inigualables de "La mancha indeleble", "La Nochebuena de Encarnación Mendoza", "El indio Manuel Sicuri", "Luis Pie" y "El hombre que lloró", los cuales son una prueba de ese dominio absoluto del oficio por parte de Bosch.

Ni siquiera los cuentos publicados en 1957 en la primera antología del género, editada por Sócrates Nolasco, alcanzan, con excepción de los textos de Hilma Contreras y Ramón Marrero Aristy, el nivel de solución de problemas literarios y de orientación del sentido en contra de las ideologías de época, pero también de dominio del lenguaje, lo cual Bosch logra en "La mujer" y "Dos pesos de agua". Incluso en cultivadores del género del cuento en Santo Domingo se reconocerán como seguidores de lo que hizo Bosch en el país antes de marcharse al exilio.

En ese largo período queda por establecer la repercusión que tuvieron los cuentos de Bosch, publicados en Cuba, Chile, Bolivia y Venezuela, antes de regresar a su país en octubre de 1961. Para los jóvenes que emergieron como literatos después de la muerte de Trujillo, y sobre todo a partir del apadrinamiento de Bosch a aquel equipo de participantes en el concurso de cuentos de La Máscara, ya nadie podrá zafarse de la influencia teórica y práctica de Bosch, pues los "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", los cuales figuran en la edición de Postigo y su Librería Dominicana, se convertirá en el vademécum de los cuentistas dominicanos.

Otro ha sido, sin embargo, el destino de la novelística dominicana que inaugura su modernización y su modernidad con *La Mañosa*, de Bosch, publicada en 1936. En los escritores amigos o conocidos de Bosch antes de irse al exilio, la influencia de *La Mañosa* fue, al parecer, mínima, ya que la vigilancia del régimen dictatorial de Trujillo se volcó a inducir a los novelistas a escribir los fastos del poder. De ahí que exista, en nuestro país, una novela trujillista, caso único en América Latina, en donde sí hubo una novela de crítica a las dictaduras. Luis Henríquez Castillo, J. M. Sanz Lajara, Miguel Alberto Román, Alfredo Fernández Simó, Manuel Amiama y otros de menos significación, son los autores de tales novelas, las cuales

han sido bien estudiadas por Giovanni di Pietro en su libreo inédito sobre este género en el país.

Bosch influyó en García Márquez y hasta en Cortázar en el plano de la teoría y hasta de la práctica —aunque en menor medida—, pero por infortunio no tenemos un estudio de estos alcances para otros países latinoamericanos. Sin embargo, puede decirse que un género como el cuento, cultivado por nuestro afamado escritor, ha disminuido en influencia con respecto a los cuentistas dominicanos que surgieron después de la insurrección de abril de 1965. Latinoamericanos como Onetti, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Monterroso ocuparon el lugar de Bosch y la caricatura de la influencia del *boom* se observa en los textos de René del Risco cuando adopta el léxico y la sintaxis de Cortázar.

A pesar de esto, un cuento como “La mancha indeleble”, modelo perdurable de escritura inscrita en contra de las ideologías de izquierdas y derechas, no ejerció influencia en los años finales de los decenios del 60 y el 70 porque era una crítica a la ideología del compromiso literario, a la manipulación política del sujeto y a los partidos políticos que se apoyan en esa práctica y a quienes la respaldan.

En cambio, si los cuentos ejercieron una influencia perdurable desde los años 30 en escritores que se quedaron en el país, el efecto de *La Mañosa* se quedó solamente en ese período, pues *Los enemigos de la tierra*, de Andrés Requena, *Over*, de Marrero Arísty y *Caña y bueyes*, de Francisco E. Moscoso Puello tienen fuerte influencia de Bosch, incluso las novelas posteriores que critican el caudillismo y el caciquismo, tales como *El hombre de piedra*, de Lacay Polanco, y *Guazábara*, de Fernández Simó.

Sin embargo, a la caída de Trujillo, el caudillismo a la usanza de la mitad del siglo XIX y hasta 1961, se había diluido bajo la dictadura. Hubo, no obstante, su intento en narraciones sobre gavilleros y caciques locales, pero eso no prosperó mucho. La narrativa, fuera cuento o novela, se entroncaría en las imágenes de la ciudad y los problemas de la pequeña burguesía, campo de visión privilegiado y lugar de pertenencia de los cuentistas y novelistas que emergieron luego de la caída de la dictadura, verbigracia, Marcio Veloz Maggiolo, Carlos Esteban Deive, Ramón Emilio Reyes y el grupo que Bosch

apadrinó en el acto de entrega de premios del concurso de cuentos de La Máscara en noviembre de 1966 durante un acto celebrado en la Librería Dominicana.

De todos modos, *La Mañosa* queda como un punto luminoso y referencial de la novelística dominicana. Mientras el clientelismo y el patrimonialismo (caudillismo de saco y corbata) no sean barridos de la sociedad dominicana y colocada en su lugar la primacía de las instituciones, el texto de Bosch será objeto de ávida lectura.

La ética del pensar es práctica individual del sujeto¹

Si hay libros que han sacudido la historia del pensamiento dominicano y han conminado a los sujetos a actuar con rapidez han sido *Crisis de la democracia de América Latina en la República Dominicana*, de Juan Bosch, publicado en noviembre de 1964 en México²; *Defensa, seguridad y democracia*³ y *Las fuerzas militares en la República Dominicana*⁴, del general José Miguel Soto Jiménez y recientemente *Las Fuerzas Armadas entre luces y sombras. Ensayo sobre la problemática militar en la República Dominicana*⁵, del vicealmirante Eurípides Antonio Uribe Peguero.

Del primer libro diré que su circulación en los cuarteles –apartando su fulminante influencia social como preparador de la insurrección de abril de 1965– provocó una conmoción enorme y que se necesita la experiencia vivida, el haber estado allí en aquel momento para saber el impacto de esta obra y su recepción como un manifiesto para derrocar al Triunvirato.

-
- 1 Presentación el 20 de diciembre de 2002 en el Club “21 de Enero” de Hato Mayor, del libro *Las Fuerzas Armadas entre luces y sombras*, del Vicealmirante Eurípides Antonio Uribe Peguero, Jefe de Estado Mayor de la Marina de Guerra.
 - 2 Centro de Estudios y Documentación Sociales: México, 1ª edición noviembre de 1964 y una segunda edición de 4,000 ejemplares en enero de 1965.
 - 3 Ediciones Grupo 5: Santo Domingo, 1ra edición diciembre de 1998.
 - 4 Ediciones Grupo 5: Santo Domingo, 1ra edición julio de 1996.
 - 5 Editora Manatí: Santo Domingo, 2da edición, 2002. La primera edición es de la Editora de las Fuerzas Armadas: Santo Domingo, 2001 y tiene por subtítulo *Temas militares*.

De la primera obra del general Soto Jiménez, publicada un mes antes de la ascensión del Partido de la Liberación Dominicana al poder, aupado por Joaquín Balaguer y el Frente Patriótico, lo menos que le costó fue su extrañamiento a los Estados Unidos como agregado militar en Washington. Pero el sujeto que se postula como unidad entre lo que piensa y escribe y lo que hace, no cesa nunca en su empeño. Soto Jiménez, todavía en Washington, tuvo el valor de volver en el 98 con su idea del 96, pero esta vez más acabada, en lo concerniente a su punto de vista teórico de una urgente transformación de las Fuerzas Armadas dominicanas que las encarrilara por el camino de la eficiencia a fin de que, modernizadas y bien equipadas, pudieran enfrentar el reto que les esperaba como garantes de la independencia y la soberanía de la nación en un mundo donde el crimen y el delito operaban con la misma tecnología de punta que poseían las grandes potencias.

Ya la "guerra fría" había terminado y la lucha armada de las guerrillas del continente americano apenas eran un recuerdo, al igual que los partidos de izquierda que les dieron origen. La obsolescencia de estos movimientos armados y los partidos que les servían de apoyo no residía en el fin de la miseria, la pobreza extrema y los sufrimientos de las clases sociales compuestas por campesinos, obreros y clase media en vías de proletarización. Estos males subsisten hoy día y no justifican que el capitalismo tuvo razón en su lucha contra el socialismo. No, el fracaso estaba inscrito en profecías a las cuales la gente no les hace caso. Por ejemplo, a la noción de partido único, indisociable del marxismo oficializado por el Estado soviético en 1917. Con esta noción se instauró una dictadura, pretendidamente del proletariado pero que en realidad era ejercida por una burocracia minoritaria que aplastó las libertades públicas y los derechos humanos durante casi 70 años. No solamente en la Rusia actual se instauró semejante dictadura, sino también en las naciones llamadas socialistas que creó o apoyó. Pero la otra profecía que el público no especialista desconoce es que —expuesta por primera vez por Ludwig von Mises, miembro prominente del Círculo de Viena—, en el socialismo, al no existir la ley de la demanda y la oferta, es imposible planificar o calcular la producción económica, lo cual, a la postre, conduce al derrumbe de la economía que no

tiene consumidores sino un ejército de millones de bocas subsidiadas por un estado benefactor.

En esas condiciones no hay incentivo a los productores, los cuales se diluyen en un colectivismo sin responsabilidad económica y la desgana arroja la falta de calidad para un mercado sin competidores y el Estado socialista o comunista entra en colapso, tal como ocurrió en la Unión soviética y sus países aliados, sin que para este colapso fuera significativo si había o no libertades y derechos humanos⁶.

El cuarto libro que marca la acción es el del vicealmirante Uribe Peguero y que esta noche circula en su pueblo natal y que, como compueblano suyo, tengo la satisfacción de presentar ante ustedes, amigos, familiares y relacionados que le vieron crecer y desarrollarse en sus estudios de bachillerato en el liceo César Nicolás Penson y luego marchar a la capital para ingresar en la escuela de cadetes de la Marina de Guerra. Hoy vuelve no solamente como jefe de Estado Mayor de esa unidad de nuestras Fuerzas Armadas, sino como un hombre de pluma que ha sido capaz de producir una obra creadora, con respecto a este tema, de un conocimiento nuevo, valiente y audaz, porque el tema militar fue siempre un tabú en la sociedad dominicana, pero lo fue solamente a partir de la dictadura de Trujillo.

Tanto el general Soto Jiménez como el vicealmirante Uribe Peguero examinan al dedillo la historia de las Fuerzas Armadas y sus mecanismos de funcionamiento y han obligado a los dominicanos y dominicanas a verlas en su cotidianidad, sin misterio, con sus errores y sus logros, con su rol represivo y delictivo bajo la dictadura, su participación en el golpe de 1963 y su involucramiento en la corrupción en que cayó el Triunvirato, así como su llamado a los Estados Unidos para que interviniera militarmente el país ante la imposibilidad de las mismas de sofocar la insurrección constitucionalista que derrocó en abril de 1965 aquel régimen ilegal. Pero el vicealmirante Uribe Peguero analiza también las tres etapas que han vivido las Fuerzas Armadas durante los doce años de Balaguer, los ocho años de gobierno del Partido Revolucionario Dominicano y luego de 1986 hasta el 2002,

6 Los trabajos más representativos de Von Mises están recogidos en el libro *Socialism. An Economic and Sociological Analysis*. Indianápolis: Liberty Fund, 1981, 569 p.

período en el cual los tres partidos mayoritarios —PRSC, PLD y PRD— han gobernado el país y han tenido, ante las Fuerzas Armadas, tres tipos de política diferentes en cuanto a la necesidad de su existencia, modernización y equipamiento.

Pero también con la censura y llamado a no vivir evocando unas fuerzas armadas que existieron hace 50 años, y lamentándose eternamente de las víctimas que creó en múltiples familias, de los despojos de las riquezas ajenas. Esto sólo conduce al odio permanente, según el vicealmirante Uribe Peguero, y añadido yo que esta conducta lleva al inmovilismo, al duelo permanente y a la inacción. No es que se impida el derecho a expresarse a la gente que sufrió en carne viva el despojo o la muerte de un familiar, no, no se trata de eso. Hay que criticar y situar esas monstruosidades. Pero luego de situada la monstruosidad y hecha la crítica más radical a la dictadura trujillista o a las fuerzas armadas que dieron el golpe contra Bosch, que se corrompieron con el Triunvirato, que llamaron a los marines norteamericanos, que se corrompieron y reprimieron con Balaguer, ¿qué hacer? ¿Quedarse en lamentaciones perennes, incluso si ya los militares que fueron sostén de Trujillo murieron, si una buena parte de los que se corrompieron con Balaguer ya están muertos, en retiro o en la chochez, sin poder? ¿No nos dicen esos libros de Soto Jiménez y Uribe Peguero que una nueva cúpula dirige hoy los destinos de las instituciones militares del país? ¿Nos nos dicen claramente estos libros cuál es el tipo de pensamiento que anima en teoría y práctica a ese equipo de militares intelectuales que le ha dado un giro totalmente distinto a las Fuerzas Armadas, concebidas hoy por ellos no sólo como garantes de la soberanía y la independencia de la República, sino que han ampliado además el abanico de esa responsabilidad a los civiles.

El vicealmirante Uribe Peguero tiene el cuidado de imputar los logros y los errores —que él llama luces y sombras— a las cúpulas que en diferentes períodos han dirigido a las Fuerzas Armadas y no a la institución como una totalidad, con lo cual se evita caer en generalizaciones, las cuales son siempre injustas, puesto que son abstracciones y como tales no son específicas. Y analiza también el porqué de esta conducta generalizadora que se ha expandido en la sociedad dominicana después del ajusticiamiento de Trujillo, y que consiste en identi-

ficar la totalidad de las Fuerzas Armadas con la conducción particular de estas por cinco miembros de esa cúpula, o pongamos por caso, unos cincuenta generales y coroneles —o plana mayor—, entre la cual está incluido el Presidente de la República, su Comandante en Jefe, y de quien reciben las instrucciones que deben poner en práctica.

Es cierto que es difícil de deshacer ese hábito retórico de la metonimia que consiste en identificar la parte por el todo, pero el libro del vicealmirante Uribe Peguero sostiene esa lucha y logra, para quien tenga dos dedos de inteligencia, persuadir al lector o lectora de que esa operación lógica no produce ningún resultado beneficioso. Confundir la parte con el todo conduce a error analítico y la acción que de tal error se desprende contaminará nuestra práctica social y la estrategia que diseñemos desde la óptica de nuestros intereses podría resultar fatal o repetitiva si se trata de nuestra vida, de la producción de discursos o investigaciones científicas.

En este sentido, el libro del vicealmirante Uribe Peguero no ha dejado cabo suelto y ha tocado todas las prácticas y discursos que entran en relación con el tema de las fuerzas armadas como son las relaciones internacionales y el caso de Haití como especificidad; el problema del racismo y la sexualidad como tabúes en la historia de las fuerzas armadas desde Trujillo hasta hoy; el tema de la justicia militar y la falta de mecanismos en la administración de instituciones como el ISSFAPOL o la Comisión de Pensiones y Retiro; el tema de las patologías de los militares ocasionadas muchas veces por el duro oficio y el alejamiento del seno familiar debido a la afectación a lugares remotos; el tema del narcotráfico, el lavado de dinero y el secuestro; el tema de la evolución de las fuerzas armadas en los últimos veinte años ante los gobiernos de tipo dictatorial, autoritario o neoliberal; el problema de la moral y la ética y la disyuntiva del militar ante la acción política (la concepción de Maquiavelo frente a la de José Ingenieros); el tema de la desaparición de las fuerzas armadas en países como el nuestro y el planteamiento de la especificidad dominicana respecto de la de otros países como Suiza o Costa Rica; y, finalmente, una crítica a las prácticas clientelistas y patrimonialistas que configuran el ejercicio del Poder y sus instancias y que afecta no sólo a la sociedad y al Estado, sino también a la propia existencia de las fuerzas armadas.

El único punto que hemos echado de menos, no es que esté ausente, sino que ha sido tratado elípticamente por el vicealmirante Uribe Peguero es el de la teoría de los imperios. Él toca un poco el asunto cuando habla de las fuerzas armadas norteamericanas, las cuales crecen cada día más, se modernizan tecnológicamente hasta lo último y cumplen las funciones para las cuales fueron creadas.

Pero esto se explica mediante esa teoría, la cual ha sido muy bien expuesta por tratadistas internacionales de altos vuelos. En la historia evolutiva de estos imperios, Macedonia, Roma, los estados papales, España, Inglaterra y Francia se mantuvieron como tales en virtud a la conquista de territorios. No tenemos que perder el tiempo explicando lo que se lograba con esto. Vino luego una segunda etapa, de la cual participaron los Estados Unidos al dejar rápidamente la primera, en la cual el país imperial ya no tenía necesidad de conquistar territorios, sino que con el control de la economía de las naciones subordinadas o dependientes se controlaba lo político y lo militar. Y, finalmente, la última etapa, la cual estamos viviendo en el presente y que consiste en el método biométrico. En esta etapa ni es importante conquistar territorios ni intervenir discretamente para controlar la economía a través del control político y militar. No, ahora, las grandes potencias ejercen todos esos controles gracias a la biometría, la cual no es otra cosa que el control social, político, económico y militar ejercido no solamente a través del gobierno del sistema informático sino que este se ejerce eficazmente, sobre todo a partir del 11 de septiembre, mediante el control de las huellas de los sujetos y hasta quizá se llegue, en los próximos años, al control del pensamiento humano a través de la informática y el mapa genético.

Los primeros ciudadanos que consienten felizmente a este control —de ellos y de los extranjeros— son los propios norteamericanos, luego de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, hechos de los cuales se tiene solamente una versión y cualquier voz que disienta corre el riesgo de ser acusada de terrorista. Como en la época en que la acusación de comunista era la satanización de un sujeto. Pero en otras latitudes —en Europa, por ejemplo— se escuchan otras campanas, aunque subterráneamente, y se libra una guerra sorda en medio de los silencios más espantosos y las estrategias más selectivas de las canci-

llerías. Y todo eso por la simple conquista de mercados que por su especificidad cultural, religiosa, económica o de otro tipo se resisten a entrar en la globalización o teoría y práctica de la libre circulación de mercancías cuya práctica política es la democracia representativa tal como la conocemos en Occidente. El Oriente y el Extremo Oriente son la alteridad a la cual pretenden los imperios actuales someter, arriesgadamente, a la unidad, con olvido de la especificidad de aquellas naciones musulmanas y su cultura fundada en la indisoluble tríada religión-política-economía en aquellas otras, como China, India y Japón, donde la tríada no es tan determinante como lo son los sistemas filosóficos y morales que les dan cohesión desde hace más de cinco mil años.

La biometría es el nuevo nombre de los viejos imperios, desde Macedonia hasta hoy.

En países pequeños como el nuestro, en lo que llega Godot, prefiero seguir leyendo a los clásicos grecolatinos, a los trovadores, a los autores del Renacimiento y el Siglo de Oro, a los enciclopedistas y a autores dominicanos como los postumistas, los sorprendidos, los independientes y a los que cultivan la unidad entre la pluma y la espada, los cuales continúan, con las diferencias de rigor, a César en las *Gueras de las Galias* o a Luperón en su *Notas autobiográficas*.

Situación de la crítica literaria dominicana hasta el 2002¹

1. Exposición del problema

En múltiples ocasiones me he sentido inclinado a reflexionar sobre el funcionamiento de la crítica dominicana, no solamente la literaria sino también la cultural, la filosófica y la histórica.

Cumplirán, dentro de poco, sus veinte años los primeros textos sobre la situación de la crítica en sentido amplio. Los lectores y las lectoras recordarán dos pequeños ensayos incluidos en mi libro de 1983 *Estudios sobre literatura, cultura e ideologías* (Taller, 1983) titulados “Racionalismo e ideologización en la literatura dominicana” y “Malestar en la cultura o el gran desencanto”, cuya temática repercutió en otro libro de 1984 *Ideas filosóficas, discurso sindical y mitos cotidianos en Santo Domingo* (Taller, 1983) en un texto breve titulado “La situación de la cultura y el arte dominicanos”, y de este último y los dos anteriores es este de hoy continuidad y coherencia.

Hemos tenido dos críticos eminentes para la época en que ejercieron su oficio. Federico García Godoy y Pedro Henríquez Ureña. Pero el método y los conceptos del primero, por ser crítica espontánea ligada a lo ancilar –al servicio de la historia, la política o lo social– no nos ayudan hoy nada más que como documento; los del segundo, que fue su oficio el de un crítico estilístico, tampoco nos

1 Texto leído en el panel sobre la crítica literaria, celebrado en el marco de la celebración de la Feria del Libro de 2002 y luego publicado, aunque con el título un poco mutilado, en el libro *Coloquios 2002*. Santo Domingo: Ediciones Ferilibro, 2003, pp. 197-204.

ayudan a comprender el valor de un texto literario entendido como el ritmo de una forma-sentido.

Hace unos veinte años hubo un debate entre poética y análisis marxista de la literatura. Pero la concepción del arte por el arte así como la interpretación marxista de la literatura están tan alejadas de la especificidad de las obras como ritmo-sentido que apenas si vale la pena aludirlas. La actualidad de la primera práctica discursiva reside en el eterno sentido común que la acompaña y que no tiene necesidad de teoría; la segunda fue sepultada no por la caída del socialismo que la amparaba como la única teoría y práctica de ese discurso artístico y literario, sino por su concepción metafísica del signo y el lenguaje, la cual conducía a ese método a concebir la literatura y el arte como instrumentos al servicio de la lucha de clases.

Luego de veinte años de vaivenes tormentosos, las aguas han vuelto a su nivel y no hay teorías imperiales en el arte y la literatura. Un hartazgo de los discursos tradicionales nos ronda como cultura-sociedad. Pero la ausencia de tradición crítica nos ha hundido siempre en el contenidismo, en el esteticismo o la estilística y sus seudos conceptos que por clichés están en el aire, como los virus y las bacterias, a disposición de la primera víctima. Después de Pedro Henríquez Ureña nuestros críticos han sido, como los del cine, comentaristas espontáneos. Ellos saben que en otros países ese oficio se estudia en las universidades, al igual que la literatura y la crítica literaria. En ausencia del especialista, prima el crítico espontáneo, forjado en su casa, con los libros que compra y con las críticas que logra capturar en periódicos y revistas extranjeras. Los comentarios que hacen sobre literatura o películas están sujetos a semejante espontaneidad, como la de los filósofos a los cuales aludía Althusser hace más de veinte años.

Lo peor de todo es que al no existir escuelas que preparen, con métodos y conceptos, a los críticos literarios, de cine o de cualquier otra práctica, la generación que está supuesta a relevar a la hornada de los años 61-70 integrada en el área del cine por Armando Almánzar, Arturo Rodríguez Fernández, Carlos Francisco Elías, Efraim Castillo y Humberto Frías (ya fallecido) o a un Pedro Conde, un Bruno Rosario Candelier, un José Rafael Lantigua o un servidor en el área de la literatura, se nos aparece como difusa, francamente inexistente o allí donde

asoma la cabeza se observa —para las dos áreas— una carencia de preparación en lo propio, un manejo pobre de la escritura y una incultura rayana en la risible estupidez.

Es una pena grande porque en sociedades como la nuestra, cuando se presentan estos huecos a veces se tarda un siglo en surgir verdaderos cerebros. En la mayoría de los casos surge una personalidad única que, semejante a los dictadores, asume el papel de todos los críticos juntos. Tal el solitario caso de Pedro Henríquez Ureña o de Trujillo. Y esto no es bueno ni provechoso para la pluralidad artística, literaria, cultural y política.

Para concluir con la crítica dominicana de hoy y su situación, no me circunscribo únicamente a la literaria, sino a la que pudiera ejercerse con inteligencia y libertad en el área de la historia, la cultura, la filosofía, la analítica del discurso, la lingüística, la poética y la sicoanalítica.

En fin, en el campo de las humanidades, debo decir que el “diagnóstico” que hice en los tres artículos referidos más arriba se complementa con la crítica radical al discurso de los historiadores y los filósofos aparecida en mi obra *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX* (Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1985) y a los pedagogos de la educación media, básica y superior en los dos libros citados más arriba, así como en la ponencia sobre el mecanismo de funcionamiento de la educación dominicana en el libro que contiene los trabajos del Congreso Crítico de Literatura Dominicana (Santo Domingo: Editora de Colores, 1994.) O la crítica que debela la estrategia y el funcionamiento del racismo en nuestra sociedad en mi libro *Contra la ideología racista en Santo Domingo. Dos campañas por Peña Gómez* (Santo Domingo: Editora de Colores, 1996.)

En fin, para mí la crítica no es solamente la literaria, pues esta se convierte, entendida así, en compartimientos estancos y en la poética hay una solidaridad estructural entre lenguaje, lengua, discurso, ideología como prácticas sociales que son inseparables del concepto que se tiene acerca del sujeto y lo social, del Estado y el poder, de la literatura y la traducción, del signo y el poema. El crítico de hoy debe prepararse para ejercer este oficio analítico de la multidiscursividad. Este es un trabajo similar al de los eruditos de antaño, pero con la diferencia de que el analista de hoy somete la erudición a vigilancia. El de la erudi-

ción es un discurso más, aparte del mito que los propios eruditos le agregan: la sacralización.

Sin embargo, la época que se vive hoy a escala planetaria con la globalización o política de la economía de libre circulación de mercancías, inseparable de su régimen de democracia populista y tutelada por las potencias que imperialmente obligan a las naciones pobres y pequeñas a consumir sus productos, no es el momento más propicio para la ampliación de la crítica radical que aquí concibo como coherencia interna, solidaridad e historicidad de los conceptos implicados en la poética y el análisis del discurso. La metafísica del signo se entroniza hoy en la globalización con más violencia y rigor que cuando compartía su reinado con el instrumentalismo de la teoría marxista de la literatura y el arte.

Pero ambas teorías y prácticas son mortales para la sociedad, aunque la etapa que se vive hoy sea una muerte en blanco de la crítica radical.

2. Los tipos de crítica en nuestro país

Voy a abstenerme de analizar los tipos de crítica existentes en el país en áreas humanísticas como la historia y la filosofía a fin de adentrarme en la literaria, la cual es mi campo más específico, debido a que en esta confluye la relación inseparable entre teoría del lenguaje y teoría de la historia, indisolubles de la teoría del sujeto y lo social, el Estado y el poema, la literatura y la traducción.

Nuestros primeros esbozos de crítica literaria se remontan a finales del siglo XIX, César Nicolás Penson, Gastón Deligne, Rafael Abreu Licairac plantaron las primeras picas, pero carecían de método y prefiero llamar a esos ensayos, prácticas eclécticas que tomaban ideas de la historia, la política, la sicología, la sinceridad del corazón y el sentido común.

En el siglo XX es Pedro Henríquez Ureña quien inaugura la crítica con método. El método lo adquirió en la Universidad de Minnesota, donde se doctoró en literatura. Posteriormente ensanchó su saber con las dos estancias en el Centro de Estudios Históricos de Madrid en

1919 y a principios de 1921. Los años de La Habana y México son de tanteo y búsqueda; los de Buenos Aires de afianzamiento y profundización. Su método era el de la filología. Ya he explicado en otro lugar el significado de esta palabra aplicada a los estudios literarios. Como rama de la estilística al estilo de Vossler, Spitzer, Bally y la tradición de los Menéndez, continuada por Dámaso Alonso y sus discípulos, tal disciplina tenía por misión encontrar los valores de los textos literarios. Su debilidad, se vio unos treinta años después de su apogeo hasta los decenios del 40 y el 50, fue la fragmentación de su objeto de estudio y la escisión, con olvido del significante, del signo lingüístico. Una de las virtudes de este método fue la erudición.

Un segundo crítico con método, mezcla de estilística y filosofía, fue Antonio Fernández Spencer. Se acogió a lo de Dámaso Alonso y su discípulo Bousoño. Pero Spencer, que era poeta, tenía intuición para la crítica e incluso, si fragmentaba, como exigía el método que le enseñaron, su acierto crítico está plasmado en la antología de 1952 titulada *Nueva poesía dominicana* y en la creación de la colección Arquero, en la cual apadrinó el conjunto de novelas "bíblicas", transformaciones verdaderamente simbólicas de lo político por parte de Ramón Emilio Reyes, Marcio Veloz Maggiolo y Carlos Esteban Deive.

Vinieron los aires de fronda de la lingüística estructural, de la semiótica y la poética meschonniciana a partir de 1973 con el libro *Escritos críticos* (1976) de Diógenes Céspedes y con la estilística estructural aprendida en Madrid por Bruno Rosario Candelier, contenida en su libro *Lo popular y lo culto en la poesía literatura dominicana* (1977) entran en lista dos tipos de crítica literaria radicalmente divergentes en nuestra cultura-sociedad. La teoría y la práctica del signo en la crítica de Rosario Candelier, en oposición a la crítica literaria de Céspedes que parte del lo radicalmente arbitrario e histórico del signo lingüístico enunciado por Saussure y recuperado por la poética meschonniciana.

Existió una crítica con método que ya no se practica en el país debido a la bancarrota de la ideología que le dio origen: la sociología de la literatura. De proveniencia burguesa o marxista, a veces iluminaba los procesos sociales en los cuales se producía el texto literario, incluida la situación de clase del escritor, pero a causa de su teoría del lenguaje y del signo, era incapaz de decir algo en torno al valor de un texto. La

practicó en una época José Alcántara Almánzar, sociólogo de profesión, así como algunos sociólogos que ejercieron la docencia en la UASD y que en su juventud tuvieron inclinaciones literarias.

Finalmente, existe una crítica literaria de suplementos de periódicos que no tiene por objetivo establecer valores poéticos, sino llevar informaciones útiles a los lectores sobre las corrientes literarias del momento y orientar al público acerca de lo que debe leer y comprar, según el gusto de quien tales consejos propone. Este tipo de crítica, que no precisa método alguno, se conoce en la historia literaria como crítica impresionista. Está representada por la labor de los suplementos literarios desde que surgió el primero, quizá en el *Listín Diario* hacia los años 1920, así como el suplemento de *El Caribe* en la era de Trujillo, hasta los que mantienen los diarios de hoy: el propio *Listín* con *Ventana* y *Biblioteca*; *Isla Abierta*, del matutino *Hoy*; *Coloquio* y *Cultura*, del desaparecido matutino *El Siglo* y la desaparecida *Biblioteca*, de *Última Hora*, que pasó al *Listín* y otros suplementos que tuvieron vida efímera.

Sólo ha sobrevivido *Areíto*, del periódico *Hoy*, pero este no es propiamente un suplemento literario.

La poética de Gastón F. Deligne¹

1. El problema de la estética y la belleza

El director de la Academia Dominicana de la Lengua me invitó a participar en este coloquio para que expusiera acerca de las ideas estéticas de Gastón Fernando Deligne².

Sin embargo, voy a hablar de su poética. Debido a la sencilla razón de que la Estética es una tautología y no creo en “el vómito de los estereotipos”, como decía Roland Barthes en *S/Z*³. La noción de belleza es el concepto mayor de la estética, la cual es, libertaria o no, inseparable de la

-
- 1 Trabajo leído en la Academia Dominicana de la Lengua el 25 de enero de 2003.
 - 2 Mi conocimiento de Deligne se remonta a la lectura en 1962 de la edición de *Galaripso* publicada en 1960 por la Secretaría de Estado de Educación, época en la que fui directivo del club cultural que llevaba el nombre del poeta. Una segunda lectura de esa edición en 1984 con la finalidad de articular ideas sobre su poética para mi obra *Lenguaje y poesía en Santo Domingo en el siglo XX*, publicada por la Editora de la UASD en 1985 y, por último, una tercera lectura en 2003 para este trabajo. Los estudios más completos sobre el poeta son los de Gustavo Adolfo Mejía (*Gastón Fernando Deligne, poeta civil*, publicado en Ciudad Trujillo en 1944 por Pol Hermanos), y Abelardo Vicioso (*Gastón F. Deligne, Obra completa*) con su estudio preliminar y notas (167 páginas) para la edición en dos tomos publicada por la Fundación Corripio en 1996 en su Biblioteca de Clásicos Dominicanos, sin excluir los artículos dispersos de Antonio Fernández Spencer, Héctor Incháustegui Cabral y otros estudiosos del poeta.
 - 3 *S/Z*. París: Editions du Seuil, 1970. La primera traducción al español de *S/Z* la hizo Nicolás Rosa en México para la editora Siglo XXI en 1980. Esa es la que cito en este trabajo. Dato curioso, la obra de Meschonnic estuvo en librería en abril y la de Barthes en el primer trimestre del referido año, pero ambas, metodológicamente, son como el vinagre y el aceite. Esto no significa que no contengan referencias literarias comunes. Pero la de Meschonnic sitúa los trabajos anteriores de Barthes, no a la inversa, puesto que los discursos que se dicen poseen-

estilística y ambas son el fantasma del dualismo de la metafísica del signo. De esta brillante obrita debían reivindicar los críticos y los amantes del empirismo literario, la ruptura total de Barthes con ese viejo estereotipo.

Creo que solamente procediendo de esa suerte puede el discurso estilístico-estético dominicano superar la pesadez y aburrimiento repetitivo en donde está en la actualidad, sin importar que de cuando en cuando se remoce con disciplinas como la lingüística, la semiótica, la psicología o el psicoanálisis.

He escogido el ejemplo de Barthes para que se vea que hasta en la propia estilística la noción de estética, o sea de la belleza artística o literaria, está en bancarrota. La poética de Meschonnic⁴ la había derrotado desde 1970. Pero qué bueno que Barthes⁵ lo hizo también en ese año. Oigamos lo que dice Barthes en *S/Z*: «La belleza (contrariamente a la fealdad) no puede explicarse realmente: se dice, se afirma, se repite en cada parte del cuerpo, pero no se describe. Como un dios (tan vacía como él), sólo puede decir: *soy la que soy*. Al discurso no le queda más remedio entonces que afirmar la perfección de cada detalle y remitir el “resto” al código que funda toda belleza: el Arte. En otras palabras, la belleza sólo puede alegarse en forma de cita: que Marianina se asemeja a la hija del sultán es la única manera en que se puede decir algo de su belleza; de su modelo tiene no solamente la belleza, sino también la palabra; librada a sí misma, privada de todo código anterior, la belleza sería muda.»⁶

Remato con la cita de Barthes que elimina, por razones distintas a las de la poética, la noción de belleza, piedra angular de la

dores de la verdad —y el de Barthes lo es— no tienen que citar ni situar a nadie que los contradiga.

4 *Pour la poétique*. París: Gallimard, 1970. Hay edición española: *Para la poética*. Santo Domingo: Editora de Colores, 1996.

5 *S/Z* ya citado.

6 *S/Z*, p. 26-27.

7 Barthes la define como figura de retórica que restituye el vacío de un término comparado, cuya existencia está enteramente sometida a la palabra del término comparante. Para el autor de *S/Z* la catacrexis es «figura fundamental, quizá mucho más que la metonimia, puesto que habla alrededor de un término comparado vacío: figura de la belleza.»

estilística y que el fino analista rehará con otro nombre —catacresis—⁷ aunque reconoce la inoperancia del término al considerarlo un estereotipo, una tautología. La poética de Meschonnic elimina radicalmente la noción de belleza o estética de su lectura de textos y la sustituye por el concepto de ritmo. El reconocimiento por parte del analista o del lector del trabajo del ritmo en una obra es lo que produce el disfrute de la lectura, el cual Barthes llama placer del texto⁸. Incluso en esa misma obra Barthes afirmó de manera reveladora lo siguiente: «Y, sin embargo, el ritmo mismo de lo que uno lee y de lo que uno no lee es lo que produce el placer de los grandes relatos.» Naturalmente, cuando uno busca, en todos los libros escritos por Barthes, su concepto de ritmo, este difiere completamente del de la poética al estar sujeto al dualismo metafísico del signo.

Y cierro la cita de Barthes sobre la belleza: «Todo predicado directo le está negado; los únicos predicados posibles son la tautología (*un rostro de un óvalo perfecto*) o la comparación (*bella como una virgen de Rafael, como un sueño de piedra*, etc.); de esta manera, la belleza es remitida a la infinitud de los códigos: ¿*Bella como Venus?*, Pero, ¿y Venus?, ¿bella como qué?, ¿cómo ella misma?, ¿cómo Marianina? Sólo hay un medio de detener la réplica de la belleza: ocultarla, volverla silenciosa, inefable, afásica, remitir el referente a lo invisible, ocultar bajo el velo a la hija del sultán, afirmar el código sin realizar (sin comprometer) su origen.»⁹

Por las razones arriba expuestas, me limitaré a leer el ideal “estético” de Deligne como su poética, es decir, el subconjunto más acabado de ideas literarias elaboradas por él para situar en su época algunos discursos acerca de la poesía y la literatura con los cuales no estuvo de acuerdo. Las ideas poéticas de Deligne son deudoras de la concepción del Arte como cultivo de belleza que la cultura occidental heredó de Grecia y que prevaleció en Santo Domingo entre 1851 y 1913, ideas que todavía tienen curso en nuestra cultura porque los discursos, al igual que los mitos, no mueren nunca. Se los sitúa y cuando ya no tienen ningún funcionamiento, dejan de ser eficaces y siguen ahí, en

8 *Le plaisir du texte*. París: Editions du Seuil, Col. Tel Quel, 1973, p. 21-22. Existe traducción al español: México: Siglo XXI, 1ª ed. 1974, 3ª ed. 1980.

9 *Ibíd*, p. 27.

los libros, como los dioses del Olimpo. Como nuestra cultura occidental está obligada, por intereses políticos, a reproducir ese ideal de la belleza artística en todas las prácticas sociales, esto explica la razón de la existencia del vómito de los clichés literarios en la cultura dominicana, aún cuando conviven en ella discursos teóricos que niegan – como el de Barthes o el de la poética- la belleza y la estética.

2. Hoy, ¿qué hay de novedad en Deligne?

Creo haber escrito, en otro lugar, las consideraciones que expreso ahora con respecto a las ideas literarias de Deligne, pero en esta ocasión trataré de ver si algunas pudieran ayudar a construir o reforzar, como novedad, la lucha contra el vómito de los clichés que circula con toda impunidad en los discursos poéticos dominicanos.

Antes de abordar el sujeto de mi exposición, el cual es la poética de Deligne, me parece que fechada, como casi toda su obra y correspondencia en San Pedro de Macorís, ciudad donde se trasladó junto con su hermano Rafael Alfredo en 1889 ó 1897 para trabajar como propietario de comercio y luego, ante el fracaso, como contable en el banco alemán¹⁰, su carta de 1908, sin destinatario ni fecha, contiene una idea que sigue vigente hoy y se aplica perfectamente a los escritores y escritoras de la hora. Me refiero a su crítica a la desorientación intelectual y a la falta de preparación de los intelectuales de su época: «La desorientación artística de casi todos nuestros escritores, es achaque ya muy viejo y conocido. Lo demuestra la vacilación de sus escritos, puramente literarios, y las numerosas contradicciones en que caen cuando pican en críticos. La razón es que no se han formado con verdaderos estudios de literatura, sino con lectura de obras literarias simplemente.»¹¹

10 La fecha de llegada de los Deligne a San Pedro de Macorís no está clara. Unos dicen que en 1889, otros que en 1897, pero lo cierto es que el 12 de octubre de 1892, Gastón, y posiblemente Rafael, asiste a la velada de la Sociedad Literaria Amantes del Estudio de aquella ciudad y lee su trabajo que figura en el tomo 2 de la Fundación Corripio, p. 405.

11 “Párrafos de una carta”, en *Páginas olvidadas*. Edición facsimilar de la edición de Emilio Rodríguez Demorizi. San Pedro de Macorís: UCE, 1982, p. 26. La pri-

Pero también señala Deligne la consecuencia de esta falta de estudio: «Verdaderamente revienta ver que, mientras entendidos menos, son más presuntuosos.» (*Po, ibíd.*) Para el autor de *Galaripso* esta conducta es lógica y previsible porque la ignorancia conduce a eso, pero él previó los resultados, que son siempre los mismos allí donde la literatura es tomada como afición o trampolín: «Noto, con honrosas excepciones, que ahora esta presuntuosa vanidad sin fundamento, se ha hecho más fuerte y general entre muchos de los jóvenes, y hay que lamentarlo por ellos, porque van en camino de no cosechar sino fracaso sobre fracaso.» (*Po, 27.*)

La generación de jóvenes criticada por Deligne es la que fracasará con Vásquez, Cáceres, Jimenes y la intervención norteamericana. La actual generación literaria es la que fracasará junto a la globalización y su teoría literaria de lo frívolo. Lo literario implica una teoría de lo político. Lo político es lo que está ausente de la actual generación, la cual ha decidido acogerse al nihilismo, al relativismo, al cinismo y al indiferentismo. La generación de escritores que fracasó con Vásquez, Cáceres y Jimenes y la intervención norteamericana, fue la que triunfó con Trujillo y le acompañó después de su muerte al lado de Balaguer durante 22 años. El triunfo de lo pragmático significa la abdicación de la condición de escritor.

En el mundo de lo pragmático se escribe como, no en contra de. Este escribir en contra de, es lo específico de todo escritor de verdad. Con el pragmático, el oficio de escribir se convierte en instrumento o trampolín para escalar social, política y económicamente. Con el pragmático, el escribir se vuelve vómito de clichés, ideología, propaganda o rebeldía de salón controlada por quien le paga.

Oigamos ahora las dos ideas fundamentales de Deligne acerca de la poesía. Ideas que implicarán su concepto del valor literario, de la escritura que carece de él, de las fórmulas, de las escuelas o movimientos “estéticos”, del sujeto, del funcionamiento de la crítica, del

mera edición es de 1944, Editora Montalvo, Ciudad Trujillo. Las referencias a la edición facsimilar será abreviada *Po*, seguido del número de la página. Las referencias a la edición de la Fundación Corripio será abreviada *GFD*, seguido del tomo y el número de la página.

dualismo literario. En carta a Primitivo Herrera, fechada en San Pedro de Macorís el 3 de enero de 1913, Deligne, que aborrece las clasificaciones y las fórmulas, niega primero la definición: «Como en varias ocasiones se lo he escrito, no opino que la poesía, el arte en general, sean esto, lo otro o lo de más allá.» (*Po*, 40) Aunque luego cae en ella, lo más importante es, finalmente, su idea acerca de la poesía y el arte: «El arte es la sinceridad de cada artista, y todo lo demás son vanas disputas. Si se tiene disposición para un arte cualquiera, y se cultivan esas disposiciones, según los rumbos a que se incline la propia conciencia, se triunfará en toda la línea y se impondrá la labor, aun cuando pugne con los tiempos.» (*Ibíd.*)

Existe un vómito estereotípico que asegura que la poesía no se define y que el poeta la realiza cada vez que escribe un poema. Eso es tan cierto como la afirmación de la poética que señala que lo importante es lo que el escritor hace con la teoría. Pero la primera definición tiene un implícito empirista que prescinde de la teoría y la condena. Esto es inaceptable. En la sociedad dominicana tiene curso legal este cliché, sobre todo en el tipo de escritores que Deligne sitúa muy bien: los pedantes que van camino al fracaso.

Lo crucial en esta teoría de la sinceridad de Deligne, a la cual veo hoy con otros ojos, radica en que el artista sólo debe abordar «el tema del arte» que «le salga de su interior». Es decir, de la subjetividad. Si un tema no le sale de ese interior, la obra será falsa. Su escritura no será homogeneidad entre el decir-hacer-escribir. Pero esa falsedad no es sinónimo de la noción de mentira que aplicamos a las acciones y discursos de la vida cotidiana, a la ciencia o a la lógica. De la misma manera que la noción de verdad aplicada por Deligne a una obra literaria o artística con tema salido del interior de quien escribe o la realiza, nada tiene que ver con esa misma noción de verdad cuando se la aplica al sentido común o a las disciplinas que requieren comprobación empírica, pruebas documentales o de laboratorio.

Para Deligne, lo que le sale al escritor de su interior tiene que ser sincero y, por serlo, es novedad y cambio y se produce una sola vez y no es repetible. Es decir, que cada obra de escritor debe ser única e irrepetible. Lo mismo que plantea la poética. Dice Deligne: «Expresa el artista lo que ama con vehemencia; sea mujer lo amado, sea justicia,

sea bondad, sea sentimiento, sea idea, y el artista triunfará por encima de todas las fórmulas. Sea eco de sí mismo siempre, y siempre se renovará, porque nuestro interior está siempre renovándose; y aun las mismas contradicciones que puedan pulular en la renovación se convertirán en oriflamas de triunfo.» (*Po*, 41)

Si comparo a Deligne con Meschonnic, la poética dice que la escritura se hace con todos los temas, pero el ritmo como organización del sentido define el valor de la obra. Tal vez Deligne define el valor no con este concepto de ritmo —que no manejaba, por supuesto—, sino con el de novedad de lo dicho en la obra. Es decir, novedad, cambio de las ideas. La poética dice: cambio de las ideologías. Incluso el mismo Deligne afirma que las contradicciones —es decir, las ideas que no son novedad y cambio— se convierten en “oriflamas de triunfo”. La novedad y el cambio en Deligne rigen la obra porque el escritor emplea el amor y el tema que pone en esta para lograr el propósito: «Mi conclusión es, pues, que en este tiempo la poesía debe ser lo que cada poeta quiere que sea; y así será, si cada poeta no expresa sino lo que es amor, calor, impulso y resorte de su propia conciencia. (*Ibid.*)

En el “Proemio” a la obra póstuma de Mariano Soler y Meriño (*Flores tropicales*, publicada en Madrid en 1909) proclamaba que «la belleza esencial de las artes de la palabra [son] Claridad y Verdad, ahogada la una miserablemente en el gongorismo de Mallarmé, y reducida la otra a meras excursiones de bibliotecas, a emociones de segunda mano, no extraídas de la impresión directa de las cosas. Ideas y conceptos cayendo por bandadas en el Maelstrom de la oscuridad; los vocablos tirando a producir sensaciones estéticas sin pasar previamente por el entendimiento; lo ininteligible alzado a símbolo, con presunción de ser para el cerebro algo más que ruido enfadoso y estéril.» (*Po*, 23)

Ese concepto de lo ininteligible es clave en la poética, y para Deligne también. Toda obra está hecha para que el lector la entienda. De ahí su relación con el lenguaje ordinario. Y en el momento en que Deligne escribía este proemio, la situación de la escritura en su país y en América hispánica era la misma, de ahí el acogerse a fórmulas y escuelas: «En América española, el vendaval de la Desorientación desparramaba las corrientes literarias por todos los cuadrantes de la

Rosa Náutica del Arte. No confesada necesidad de cohesión; precisión intelectual de convergencia, ensayaron este punto de encuentro: ¡exotismo! (*Ibid.*) De ahí, su rechazo, al modernismo, en parte a Darío y a todo escritor que recurriera a artificios como el exotismo, entre otros. Pero, ¡cuidado!, hay matiz en el rechazo. Lo que Deligne rechaza es la parte de exotismo e imitación, en razón de que, como ya se vio, él concibe solamente al poeta como individualidad creadora en cada obra, única e irrepetible. ¿Estamos ante la noción de Bufón de que el estilo es el hombre o va Deligne más lejos al postular la obra como individualidad? Si hombre e individuo con conmutables, ¿es el estilo el individuo? La poética plantea que el estilo es la obra. El matiz con respecto a Deligne es claro.

En carta a Pedro Henríquez Ureña, residente en La Habana, fechada en San Pedro de Macorís el 3 de diciembre de 1904, dice: «Para él, [se refiere a su hermano Rafael] como para mí, en todas las épocas no ha existido sino la “individualidad”; el rasgo especial que hace que una cara no se parezca a la de nadie; y el olor especial por el que el perro reconoce a su dueño entre 100,000 personas. Nuestra tirria no ha sido sino contra los *menos* (no Rubén Darío, mal aconsejado imitador de Paul Verlaine; éste *ingenuo*; el otro *deliberado*) que nos han hartado de la época del Rey Sol; de las *lises*, de las *Pompadours* (*sic*) y de las frivolidades Watteau.» (*GFD*, 2, 322) Y explica Deligne con coherente lógica el porqué de ese rechazo parcial: «Cúmpleme darle explicaciones acerca de la actitud del Muerto Rafael y mía a lo que se ha dado en llamar impropriamente “modernismo”. Esto supone que lo pasado era “antigüismo”;

-
- 12 Esta perspectiva analítica muestra que tanto Rafael como Gastón Fernando compartían los mismos juicios acerca de la creación poética y las ideas literarias. Las polémicas literarias que sostuvo Gastón con Rafael Abreu Licairac, el análisis poético que hace de los ripios de dos poemas de Valentín Giró (“Virginea” y “¡Oh, madre!”), *GFD*, 2, 323-330) y las cartas a los intelectuales más lúcidos de final del siglo XIX y principio del XX (Federico Henríquez y Carvajal, García Godoy, etc.), así lo atestiguan. Pero el verdadero ensayo crítico, penetrante, coherente, lleno de iluminaciones es aquel donde enfrenta, en la carta dirigida a Jacinto B. Peynado el 3 de noviembre de 1911 desde San Pedro de Macorís, los juicios negativos de Pedro Henríquez Ureña acerca de *Galarippos*, incluidos en su

cuando en su época fue absolutamente “moderno”; y en parte sigue siéndolo, y lo será.» (*Ibid.*)¹²

La racionalidad del discurso de Deligne es apabullante: es una crítica al racionalismo del sentido de la historia cuya ideología del progreso aniquila la especificidad de los discursos. En la práctica de los sujetos no existe, objetivamente, ni progreso ni atraso, sino lucha continua de intereses en un presente continuo. El futuro no existe y de los hechos del pasado sólo puede dárseles uno o varios sentidos a través del discurso. Toda obra literaria fue moderna en su época, es decir, actual, contemporánea de unos sujetos, independientemente de que poseyera o no valor literario o artístico.

En esto Deligne es un hombre moderno, pese a que a través de toda su reflexión sobre la poesía se define, modestamente, como un “aficionado en materia de letras”, unas veces (*Po*, 30), porque debido a las duras condiciones económicas que sufrió desde niño, no pudo disponer de todo el tiempo para dedicárselo al oficio de escritor, o como simple “aficionado literario”, en otras, (*GFD*, 2, 321), aunque esto no ha sido nunca posible, excepto si se posee dinero o se ha heredado bienes de fortuna. Caso: Marcel Proust.

A propósito de Proust, es extraño que Deligne, quien conocía a los poetas franceses de más viso en el siglo XIX, no menciona a Proust ni a Váleriy cuando traza el cuadro de conjunto de los grandes escritores galos que, con temáticas disímiles pero con la virtud de la individualidad, significaron el triunfo de la literatura de aquella época: «Ejemplo de esto le será el espectáculo de la literatura francesa del año 1820 al 1870; más o menos. En ese período triunfaron y se impusieron: Víctor Hugo, con los más delirantes excesos de la fantasía; Lamartine, razonando casi los sentimientos comunes; Baudelaire (que en mi opinión no debió triunfar), *falsificando* perversidades; Balzac, alternando entre la realidad y el ensueño, lo mismo que Flaubert; Zola, trabajando con los

obra *Horas de estudio*, publicada en París en 1909. La nota de la revista *Cuna de América* donde se reprodujo la crítica de Pedro contra Deligne trató de explicar su aparente extravío y Rodríguez Demorizi intentó conciliar las posiciones, llamando exagerados, pero explicables, los juicios de Deligne y tratando de validar la crítica de Pedro a *Galarípsos*.

materiales más groseros de la realidad más ordinaria, y así sucesivamente.» (Po, 40)

Tomo de nuevo el hilo de la polémica con Pedro Henríquez Ureña. La acritud de Deligne expuesta en la carta a Pedro contrasta con el pasaje que acabo de analizar con respecto al modernismo. En ella le agradece a Pedro los juicios acerca de su obra: «Ninguno de los que han hecho juicios análogos, ha estado tan al hilo de lo que he querido hacer —aficionado literario— como Ud. Permítame, pues, que me regocije, al celebrar una sagacidad crítica nacional como la suya; de la que espero legítimamente un Sainte-Beuve, un Zola, un Taine (*sic*): ¡sin lisonja!» (GFD, 2, 321)

Reitero: Deligne es un espíritu agudo, visionario. Ha previsto la grandeza de Pedro como crítico. Anunciada en el contexto de la época. Sainte-Beuve fue el crítico literario más poderoso y temido del siglo XIX, aunque no tuviera la razón en torno a la especificidad literaria; seguido de Taine en el ámbito filosófico y psicológico y de Zola en el área de la crítica social. Pero quizá Deligne no leyó el contraataque de Proust a Sainte-Beuve, pulverizándole su método subjetivista y empirista¹³. Proust [traduzco libremente] dijo esto en 1905: «Sainte-Beuve desconoció a todos los grandes escritores de su tiempo [...]. Luego de haber envilecido increíblemente al novelista que fue Stendhal, celebra, a modo de compensación, su modestia, los procedimientos delicados del hombre, ¡como si no hubiera nada más favorable que decir! Esta ceguera de Sainte-Beuve en lo que toca a su época contrasta singularmente con sus pretensiones de clarividencia y preciencia.» (Obra citada, p. 820.)

13 Proust comenzó su ataque frontal contra Sainte Beuve a partir de 1905 con el artículo "Acerca de la lectura", el cual fue publicado por la revista *La Renaissance latine* (número del 15 de junio de 1905). El año siguiente este artículo sirvió de prefacio al libro *Sésame et le lys*.» No sé decir cuántos artículos de los que luego formaron parte de *Contre Sainte Beuve*, libro de Proust, vieron la luz antes de que Deligne muriera en 1913. (Ver esta obra en la Biblioteca de la Pléyade, Gallimard, París, 1971.) Pero todos ellos resaltaron la ceguera de Sainte Beuve al no dar en el clavo con los valores poéticos de escritores que para Deligne eran de primer plano: Balzac, Baudelaire, Flaubert, excepto Gérard de Nerval y Stendhal.

¿Qué ocurrió apenas siete años después entre Deligne y Pedro Henríquez Ureña? Para seguir el hilo de la polémica suplico al lector leer de nuevo los dos artículos de Pedro sobre Deligne y sendas cartas de Deligne a Pedro y Jacinto B. Peynado. Hay que tomar en cuenta que la carta a Peynado, aunque lleva fecha de 1911, fue publicada en la *Cuna de América* # 1 muy tarde: el 4 de mayo de 1919. Ya Deligne estaba muerto y Pedro debió, por fuerza, leerla. Sin comprometerme con la explicación de la *Cuna* sobre el extravío de dicha carta, le concedo provisionalmente el beneficio de la duda, hasta que una investigación no pruebe lo contrario. No habrá polémica porque Deligne murió. Lo importante sería investigar si a partir de la publicación de la carta, Pedro modificó los juicios negativos que expresó en *Horas de estudio*, editado en París en 1909, libro del cual se duele Deligne en la carta a Peynado. Concede razón a Peynado, pero le pide comprensión de hechos que tal vez ignora. Oigamos: «Yo sé bien que una *Antología* recoge muy poca cosa de la más nutrida labor; pero no ignoro que para significar algo en vida de un autor, debe éste multiplicar sus desahogos y descargas intelectuales, y no restringirlas como las circunstancias me obligaron a hacerlo.» (*Po*, 30-31)

Le dice a Peynado que le ha «llenado de júbilo su opinión sobre la poesía a la muerte» de su hermano Rafael, así como el voto favorable de otros poetas y artistas competentes, pero dice tener «un apoyo más para corroborar su opinión de que Pedro Henríquez Ureña es voto nulo en punto a ternura, y hasta parece incapaz de sentirla.» (*Ibid.*, 31) Deligne plantea aquí un aserto empírico que asegura que el crítico es estéril para la creación. No hay matiz. Es una generalización. Y ya se sabe que las generaciones son abstracciones, es decir, falsedades. Baudelaire, Hugo, Proust, Thomas Eliot, Brecht y los grandes poetas de todos los tiempos han sido los mejores críticos literarios.

Algo de razón tiene Deligne, sin embargo. Pedro no era poeta, aunque no era tan sordo a la poesía. Quizá a su valor. Su amplia labor de crítico es la de un profesor aferrado a la métrica y al contenido, inseparables de la estilística. En la época de Pedro ese método era dogma. Aún hoy algunos espíritus desorientados cultivan este análisis de contenido.

Para avalar su afirmación, Deligne cita su experiencia interior de poeta, la cual Pedro no fue capaz de ver: « ¡Defecto superior en uno

que profesa la crítica; rémora de sus aspiraciones y restando de su valor! ¡Es algo análogo a un ave anquilosada en un ala! Dijo de *Angustias* que vale por el amor maternal. Doña Salomé, José Joaquín, que escribió en un periódico sobre esa composición, poetas, críticos y mujeres de gusto, sintieron todos la ternura con que yo la compuse; y ninguno tan autorizado como *yo mismo*¹⁴ para juzgar si estuve o no inundado de sentimientos tiernos al concebirla. En ese tiempo, el mismo aire que me circundaba, estaba henchido de ternura; ¡era en la bella mañana de una existencia que no había recibido agravio ninguno de los hombres ni de la vida!» (*Ibíd.*)

Cuando esta reacción de Deligne ocurre, él tiene 50 años, hombre ducho, experimentado, leído, conocedor de las reconditeces del alma humana, de los políticos e intelectuales de su tiempo, con una labor literaria ya hecha; Pedro, en cambio, tiene 27 años, dotado del ímpetu de la juventud, aunque muy mesurado, pero carece de la formación que luego, para saber de eso, iría a adquirir a Nueva York y Minnesota, la cual reforzaría definitivamente con su estancia en México y Buenos Aires. De modo que el rastro de la historia formativa de Pedro en el momento de la escaramuza con Deligne es la que escribe en sus notas autobiográficas¹⁵, las cuales se detienen en 1911.

El zorro viejo le gana la partida al joven, sólo en ese contexto de 1909-1911 –y en 1919 si se toma en cuenta la publicación tardía de la carta a Peynado-. Esto es así porque el joven Pedro lee la biografía de Deligne, no el poema. Y en cuanto a lo dicho por Deligne, no creo que Pedro tuviera prevención alguna contra él. En el inconsciente del joven pudieron haber influido los celos para que su madre, Salomé, no fuera desplazada por Deligne del primer lugar poético del parnaso dominicano, sobre todo en un momento en que se propuso a Deligne el título de poeta nacional en 1907, aunque ese mismo año, en carta del 11 de octubre a Juan M. Martínez, director del periódico *¡Trabaja!*, de aquella ciudad, rechazó con toda dignidad ese título: por cuestión de prin-

14 El autor no posee la clave de su obra. Él es un lector más. Esta afirmación de Deligne es un argumento de autoridad.

15 *Memorias. Diario. Notas de viaje*. Introducción y notas de Enrique Zuleta Álvarez. México: Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica, 2000.

cipio y apreciación propia y porque era contrario a todo tipo de apo-teosis. Esta carta es la cumbre ética del poeta (GFD, 2, 419-20.)¹⁶

O pudo deberse tal ataque a inexperiencia de juventud: «Cuando leí el juicio de Pedro acerca del libro, no pude por lo pronto explicarme muchas afirmaciones temerarias y que no decían cosas con respecto al libro mismo, siendo al mismo tiempo deprimentes a mi labor.» (Po., 31-32) En la juventud, cuando se carece de método, es más fácil hablar de la vida del autor que enfrentar el análisis de sus textos: «La naturaleza humana es tan flaca; un grano de arena puede pesar tanto sobre una conciencia, que —sin que pudiera yo dar con la causa— pensé, sin embargo, que Pedro tendría alguna prevención contra mí, y la hizo pagar por la obra.» (Ibid.)

Los celos, tal vez. Pero Deligne pone el dedo en la llaga de la generalización. Pedro sufrió hasta el final de su vida de ese problema de orden metafísico. Acuérdesse de la búsqueda del ideal de perfección. La racionalidad del discurso de Deligne no tiene desperdicio porque va a lo específico: «A raíz de decir que mis composiciones no alcanzaban la perfección —palabra ésta sin sentido y sólo asidera como comparación— habló de los mil himnos perfectos de la lírica moderna. Aparte de que nadie sabe qué cosa sea la perfección ni con qué se come eso, como nadie sabe de *lo absoluto* sino que es una palabra cerebral llena de pretensiones y de vacío, Pedro acaba de echarlo a perder; pues para definir la perfección arrima la palabra Dios, todavía con mayor vacuidad ella que la misma palabra perfección.» (Ibid., 32)

Deligne le ha dado un garrotazo a la metafísica y le ha recordado a Pedro la lección positivista hostosiana de la medida ante las afirmaciones sin prueba. Le remata Deligne con estas palabras: «La única verdad concluyente que se ha dicho sobre la perfección, la definición más completa, axiomática, la trae el profundo libro de la *Imitación de Cristo*:

16 Con tan ético precedente, a Pedro Mir se le recordó este gesto de Deligne, pero aceptó un título de poeta nacional a medias, pues se lo otorgó solamente la Cámara de Diputados, mientras que el Senado ni lo consideró. Los méritos políticos de luchador antitrujillista y luego de militante comunista se impusieron por encima de la valoración poética, siempre provisional en toda contemporaneidad.

‘No hay perfección humana a que no esté aneja alguna imperfección’. No es posible negar la perfección con mayor seso, profundidad y alcance que ése. Tan convencido estoy de que esa es una verdad absoluta, que me comprometo, con mis escasas luces, a señalar imperfecciones en los fantásticos mil himnos perfectos que ha soñado Pedro.» (*Ibid.*)

3. Algunas contradicciones de Deligne

Con el mismo término usado por Deligne para indicar el vómito de clichés a que se está expuesto cuando se reflexiona acerca de las prácticas sociales, examinaré algunas de las contradicciones que, como repetición, ideología y no conocimiento, abrumen su propio discurso cuando define la poesía y la literatura. Aunque no veo claro cómo pueden tales contradicciones constituirse en oriflamas en la producción teórica o en el texto que es individualidad, es decir, novedad y cambio. La poética afirma que las contradicciones de Deligne pertenecen al código, no a la creatividad¹⁷.

El primer cliché de importancia en Deligne es el del dualismo del fondo y la forma. Lo documenta en la carta a Francisco Gregorio Billini, fechada el 25 de noviembre de 1892, expedida en Macorís del Este¹⁸, a propósito de *Engracia y Antoñita*, novela que acaba de ver la luz pública: «Yo [la] había leído con atención y detenimiento; lo que no fue obstáculo a que relejera ciertos capítulos de mi especial predilección por el fondo, y otros de idílica admiración por las formas; aun cuando todos brillantes con el colorido local del hermoso valle del Güera y por la hermosura de verdad con que resplandecen.» (*Po*, 18)

17 Henri Meschonnic. *Para la poética*. París: Gallimard, 1970, p. 41-42 y en la traducción española de Diógenes Céspedes. Santo Domingo: Editora de Colores, 1996, p. 36-37.

18 Otra prueba de que Deligne no llegó a San Pedro de Macorís en 1897 es esta carta. Parece tener más viso de verdad el año que da Federico Henríquez y Carvajal -1889-, quien le conocía bien y se carteaba con el autor de *Galaripsos*. Deligne era colaborador de *Letras y Ciencias*, revista dirigida por don Fed.

Es cierto que fondo y forma para la crítica y la teoría literaria son un dogma en el siglo XIX —y algunos continúan en pleno siglo XXI creyendo en él—, pero no es menos cierto que ese concepto quedó muy maltrecho con algunas ideas de Baudelaire, Mallarmé, Proust y, finalmente, con Saussure que en 1916, aunque reprodujo el dualismo del signo, en otro lugar dijo —y eso es un valor teórico definitivo— que el lenguaje —con el cual se hace la obra de arte— no es sustancia, sino pura forma. Naturalmente, no se le puede exigir a ninguno de estos autores el conocimiento de Saussure, pues casi todos murieron antes de que este publicara su *Curso de lingüística general* en 1916, pero de la crítica a la evolución de la noción, sí. Ante las afirmaciones rotundas, la duda siempre. En primer lugar, quien debe dudar es el poeta, el escritor.

Mas, sin conocer esas teorías, y menos a Saussure, cuando se plantea el fondo y la forma como dualismo de la obra literaria, aunque usted no sepa ni jota de lingüística, también está aceptando la separación entre significante y significado para el signo y por vía de consecuencia, un rechazo a todo lo que es unidad dialéctica indisoluble en la obra artística que usa la palabra como su materia prima.

En consecuencia, cuando Deligne habla del dominio de la poesía a que ha llegado Primitivo Herrera, le dice: «Ud. ha vencido la última trinchera que le oponía la técnica; ya por dificultosos que sean los consonantes que se le vengan a la pluma, sabe Ud. cadenciarlos con otros espontáneos y como nacidos del mismo asunto; con lo cual no altera, desvía o debilita el hilo de la emoción estética, sino que lo devana como una seda.» (*Po*, 39: Carta al referido poeta, San Pedro de Macorís, 3 de enero de 1913.)

Lo que se opone a la técnica, sinónimo en Deligne y en todo el que cree en ese dualismo, es el contenido, el asunto, el tema, el fondo, las ideas. La técnica es, en ese contexto, el dominio de la métrica, de la cual son elementos indisolubles los consonantes y la cadencia, este último es término musical primero, desde los griegos, y metáfora literaria desde el momento en que se dejó de recitar o declamar la poesía sin acompañamiento de instrumentos musicales: lira, cítara o guitarra desde el Medioevo hasta muy entrado el siglo XX.

Pero resulta y viene a ser que el poema no tiene música. Cuando se usaban la lira, la cítara, la guitarra o cualquier otro instrumento, tampoco la tenía. Cada práctica tenía su propia especificidad, su propio ritmo, que devino una mezcla llamada canto o canción, compuesta de letra y música. O sea, un género popular donde la dialéctica indisoluble es voz, letra y música.

La confusión la arrastra Occidente desde el momento en que la música se anexó a la poesía a través del canto y el instrumento. Ese es el origen de la metáfora y lo que explica que todavía hoy en el siglo XXI, y con mayor razón en el XIX, la noción de ritmo aplicado al poema signifique música. Y explica que Deligne escriba en el proemio a *Flores tropicales*, lo siguiente, refiriéndose a Mariano Soler y Meriño: «Rimó, por ser la rima lenguaje propicio a Eros; válvula de la canción primaveral del sentimiento, escape de los perfumados vapores en que se dilata el corazón. Si otras solicitudes, de la mente o de la misma sensibilidad, lo hubieran ladeado del verso, caería siempre en el ritmo, para ser poeta en prosa.» (Po, 22)

En otras palabras, ladearse del verso es abandonar la métrica (consonantes y rimas) por un lado y emoción estética, contenido o fondo, por el otro. Pero aún abandonando el verso, Deligne sostiene que Soler y Meriño lo hubiera rescatado en el poema en prosa. Es decir, que hubiera escrito prosa con métrica. Lo contrario de lo que hizo Baudelaire con los poemas en prosa a fin de romper definitivamente con la métrica, pero quizá Deligne no entendió la significación de ese cambio, pese a que conoció la obra de Baudelaire, que fue poesía medida y rimada hasta las *Flores del mal*.

Desde aquel momento de la publicación de los pequeños poemas en prosa de Baudelaire, lo que ha habido en la historia de la poesía occidental es el abandono de la métrica en provecho del ritmo, entendido de manera radicalmente contraria a la métrica: es decir, como la inscripción por parte del poeta o escritor de la sonoridad interna y su distribución a través de todo el texto, el cual es inseparable del estremecimiento nuevo (*frisson nouveau* para Baudelaire) que debe orientar políticamente a toda obra literaria, o sea, el sentido que cambia las ideas establecidas como verdades en una época. Según la poética de Meschonnic, que sigue esa línea desde Baudelaire

hasta hoy, el ritmo es la organización del sentido en la obra, su valor. El conteo de sílabas, llamado métrica, es un fantasma, una técnica extra literaria que no decide si el poema tiene valor o no. La rima es parte del ritmo, pero la métrica no. Existe infinidad de poemas impecablemente medidos que no tienen valor literario alguno. En cambio, existe cantidad de poemas medidos que tienen valor poético, lo cual es una prueba de que el metro puede estar ausente o presente en el texto, al igual que la rima, mientras que la prosodia (el consonantismo y el vocalismo) no pueden estar ausentes.

Creo que a partir de la publicación de los poemas en prosa de Baudelaire se rompe para siempre la separación metafísica entre prosa y poesía establecida por Platón y, principalmente, por Aristóteles en sus libros *Retórica* y *Poética*, aunque el Estagirita dijo que no era el metro lo que caracterizaba a la poesía. Pero ese aporte se olvidó por completo cuando el Cristianismo se hizo dueño del mundo a partir del siglo IV y estableció como verdad única el dogma de los Padres de la Iglesia acerca de todas las prácticas sociales, discursos y teorías.

Para concluir con esto, la última contradicción o cliché de la poética de Deligne es la siguiente: según él, en la carta citada a Primitivo Herrera, los grandes escritores franceses que produjeron su obra entre 1820 y 1870, aunque trabajaron con «desemejantes, opuestos y contrarios materiales llenaron medio siglo y cupieron todos sin estorbarse en el deleite y entretenimiento de la humanidad.» (*Po*, 40) ¿Para eso sirve la escritura? Durante todo el período clásico con paso por la Edad Media y el Renacimiento hasta recalar en la Ilustración, la Era Moderna y la Contemporánea, la concepción que primó masivamente como dogma fue que la literatura tenía como finalidad enseñar, deleitar y entretener. Deligne repite eso por la misma razón que le enrostró a Pedro Henríquez Ureña el uso de fórmula cuando habló de imperfección con respecto a los poemas de *Galaripso*: «Hay cosas que la gente repite porque se han dicho alguna vez.» (*Po*, 34) Y le criticó Deligne a Pedro la adopción de la teoría del arte por el arte como fórmula única (*Po*, 33), al igual que le critica el apoyarse en Nietzsche para traer divagaciones ajenas a la obra criticada, para lucirse con ellas...» (*Po*, 34)

No, la obra cuando es valor, escritura, ni enseña ni divierte ni entretiene. Si hace esto, como querían los griegos, los romanos, entre ellos Horacio, Cicerón, Quintiliano, la obra es subliteratura, es decir, vómito de los clichés e ideologías de la época. La obra, eso sí, libera un placer cuando el lector percibe que la organización del ritmo-sentido se orienta políticamente en contra de las ideologías de época.

La poética de Federico Bermúdez¹

1. Introducción

Emilio A. Morel inaugura, en 1916, con su prólogo conceptual a *Los humildes*², los estudios acerca del valor de la obra poética de Federico Bermúdez (1884-1921).

El prólogo de Felipe A. Martínez a *Oro virgen. (Ensayos breves)*, primer libro de poemas de Bermúdez, publicado en 1910³, no constituye ningún cuerpo conceptual, sino un elogio amistoso para honrar ese valor que atraviesa lo social y político.

Otro prólogo por Jacinto B. Peynado al tercer y último libro de Bermúdez titulado *Las líras del silencio*⁴ constituye el segundo documento casi conceptual de la larga lista de artículos que serán escritos acerca de las obras del poeta petromacorisano⁵ a partir de estos tres prólogos. Finalmente, el ensayo de Joaquín Balaguer titulado "Federico Bermúdez"⁶ inaugura el tercer documento conceptual sobre la poesía en ge-

1 Texto leído la noche del 6 de junio de 2003 en el encuentro "El quehacer poético en San Pedro de Macorís", organizado conjuntamente por la Academia Dominicana de la Lengua y la Universidad Central del Este. Publicado posteriormente en el periódico *Hoy* de fecha 9, 10 y 11 de junio de 2003, p. 14, el primer artículo, y 13, el segundo y tercero.

2 San Pedro de Macorís: Tipografía La Orla, 1916.

3 San Pedro de Macorís: Tipografía La Orla, 1910.

4 Santo Domingo: Rafael V. Montalvo, 1923.

5 Véase la recepción entusiasta de Federico Bermúdez en *Todas las poesías de Federico Bermúdez*. Homenaje en su centenario. San Pedro de Macorís: Universidad Central del Este, 1986, p. 144. Esta es la edición usada en este trabajo. Daré sólo el número de la página. Toda biografía distinta, será precisado en su lugar.

6 *Azul en los charcos*. Bogotá: Editorial Selecta, 1941, p. 15-37.

neral y sobre los poemas del poeta en particular, reproducido tal cual en dos ediciones posteriores⁷.

Aparte de los artículos de periódicos y revistas, de corte biográfico, histórico, político o anecdótico, retengo para mi propósito solamente los documentados en libros⁸ acerca del personaje.

Antes de pasar al libro cumbre de su época, *Los humildes*, es necesario decir que *Oro virgen* es la adhesión, ya de paso, a los ideales del romanticismo y el modernismo en una sociedad que, como la petromacorisana, vive el esplendor de la danza de los millones y todavía no se ha producido la primera intervención militar norteamericana. Ese esplendor comenzará a decaer poco a poco con la baja de los precios del azúcar en el mercado internacional a partir de 1922. Sucumbirá definitivamente luego del crac de 1929. Bermúdez vio el esplendor en el momento del florecimiento y el auge del comercio y la industria. He aquí la típica figura modernista en el poema "Cromo" (p. 29):

Finge la galla policromía
De un caprichoso chal del Japón

O esta otra figura del mismo poema, propia de las señoritas de álbumes:

y en su carroza de pedrerías y filigranas

7 Santiago de los Caballeros: Universidad Católica Madre y Maestra, colección Contemporáneos # 4, 1968 y Santo Domingo: Editora Alfa y Omega, 1986.

8 *Antología de la literatura dominicana I*, Verso, de la colección Trujillo, publicaciones del Centenario de la República, p. 297-98, así como los trabajos de Alberto Baeza Flores (1967: 181); Pedro René Contín Aybar, *Antología poética dominicana*, Santiago: El Diario, 1943; Néstor Contín Aybar, *Historia de la literatura dominicana*, t. III, San Pedro de Macorís, Universidad Central del Este, 1984; Rufino Martínez, *Diccionario biográfico-histórico dominicano*, Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1971, p. 165; Carlos Federico Pérez y Pérez, edición citada de la Universidad Católica Madre y Maestra, p. 204-205; Francisco Richiez Acevedo, "Federico Bermúdez. Su vida y su obra", primer premio del certamen escolar de septiembre de 1932 y Freddy Gatón Arce, "Trazos de su poética", incluido en parte o en su totalidad en *Todas las poesías de Federico Bermúdez*, edición ya citada de la UCE.

Pero existe también la filiación de Bermúdez con Baudelaire, el de las flores del mal, que serán de fango para Vargas Vila. En "Melodía breve" (p. 30), se escucha esto:

Hay un vaho de infinita pesadumbre sobre todo

Y en "Visión marina" (p. 31):

todo yace aletargado bajo igual consternación:
en la estancia hojarasca, toda brisa,
bajo el tedio de las hojas, toda flor.

También la figura romántica que no pasa de moda para los espíritus estáticos. En muchos poemas hay mezcla de modernismo, romanticismo y vida urbana, tal como la tenía San Pedro de Macorís en aquella época de esplendor. En "Amanece" (p. 33):

i finge del azul en las cortinas
un plateado alfiler

En la última estrofa (p. 34), se lee el cliché de filomela, tan caro a la comparación modernista con la dulce voz de la amada:

i en su lírica flauta melodiosa
ensaya su romanza el Ruiseñor!!

En "Rima para tus ojos" (p. 48) reiteración de la figura primaria del Oriente, común a todos los poetas de la época:

Yo he visto en los salones de Oriente
el resplandor magnífico de plata
de la Hostia enorme que al romper la noche
majestuosamente se levanta...

O en "Flor de luz" (p. 50), aparece el ave simbólica que no puede faltar en ningún poeta que haya abrevado en Darío:

Tu mano de mujer finje el capricho
de un sueño de blancuras imposibles,
que ignora acaso la intocada nieve
i el albo tul del opulento Cisne

Hasta aquí el concentrado de una poesía galante, romántica, de salón, propia de la juventud escolar de un Bermúdez volcado, como lo exigía la enseñanza de los bachilleratos hispanoamericanos, hacia las humanidades y especialmente al cultivo de las letras, vieja ideología que queda como rezago del Renacimiento, época en la cual la pluma y la espada sellaron una alianza indestructible que sólo el capitalismo destruyó a partir de la era industrial a mitad de siglo XIX. Y como de eso se trata, Bermúdez estuvo a la altura de la circunstancia cuando el capitalismo inaugurado en el Este con el auge de los centrales azucareros cubanos y norteamericanos, dejaron en el hueso a las clases pobres y a los obreros y ese mismo movimiento de enclave disoció al intelectual del mando que ejercía en la política y la literatura.

2. La dimensión social de *Los humildes*

Entre 1910, fecha de la publicación de su primer libro de jirones romántico-modernistas, y 1915 se produce una mutación en el pensamiento de Federico Bermúdez. Ese cambio le hará pasar de la vida contemplativa a la acción social, educativa y a la práctica de la guerra entre 1904 y 1906 como jimenista y seguidor del machetero Demetrio Rodríguez, vencedor del general Eliseo Cabrera en el pleito de Los Montones, en Los Llanos, así como de su hermano Raúl Cabrera, general y poeta, en el pleito de Esperanza, donde trató inútilmente de vengarle. De la Línea Noroeste, adonde siguió a Demetrio, Bermúdez vuelve a Macorís del Mar, luego de la muerte del cacique liniero ese año de 1906 al intentar el asalto de la fortaleza de Puerto Plata. Luego, Bermúdez, en compañía del poeta Emilio A. Morel, sale al exilio, en Puerto Rico, aunque por poco tiempo.

El pensamiento de Bermúdez se modela al salir del bachillerato y fundar la primera escuela nocturna de San Pedro de Macorís junto a Felipe A. Martínez. Pero el futuro poeta es, al igual que los hombres y mujeres de su generación, testigo ocular a los 16 años de los acontecimientos que desde 1899 con el asesinato de Lilís, desestructuraron la sociedad dominicana hasta el fin de la segunda república en 1916. Entre esos hechos están el golpe de Horacio Vásquez

contra Jimenes, la vuelta al lilismo con Alejandro Woss y Gil, el régimen violento de la Unión y la Desunión, el gobierno autoritario de Ramón Cáceres, el cual culminó con su asesinato en noviembre de 1911 y a partir de ahí el caos con los Victoria y José Bordas Valdés. La crisis recibe un paño tibio con el nuevo gobierno de Jimenes en 1914, pero alza el vuelo de nuevo con el desafío del Congreso y las presiones norteamericanas para que el gobierno aceptara a un interventor financiero nombrado por el Presidente de los Estados Unidos con poderes equiparables al de Jimenes. Se salda la crisis con la renuncia de Jimenes y el predominio de un consejo de Secretarios de Estado que no gobernaba a nada ni nadie, puesto que estaba partido en micros poderes obedientes al horacismo, al jimenismo, al desiderismo, al velazquismo y a cuanto caudillo con representación parlamentaria tuvo vigencia en aquellos dos primeros decenios del siglo XX. Para salir de ese averno, ya con la amenaza de intervención, se recurre a la solución salomónica de escoger a Francisco Henríquez y Carvajal para presidente, el cual estaba en Santiago de Cuba desde 1904, retirado de la barahúnda dominicana.

Las exigencias norteamericanas, rechazadas por Jimenes, se acentuaron bajo Henríquez y Carvajal y al cabo de tres meses ya no se anduvieron con rodeos los norteamericanos cuando vieron que este mandatario *de jure* no les complacería con lo del interventor aduanero. De modo que aguantaron hasta noviembre de 1916 cuando el contralmirante Caperton leyó el úkase de su gobierno declarando formalmente ocupado el país por las tropas militares norteamericanas.

Este es el contexto socio-político e histórico en que debieron lidiar los escritores y poetas dominicanos, Bermúdez entre ellos. Unos prefirieron la colaboración con el invasor, otros el retiro y el discreto silencio, algunos la supervivencia, otros el exilio, otros la resistencia y la gente de pueblo (obreros y campesinos) el combate frontal y desigual contra el invasor. A Bermúdez le correspondió vivir cinco años de ocupación militar yanqui.

El tiempo de Bermúdez y su grupo de amigos que integraban la bohemia en San Pedro de Macorís fue el que correspondió a la *belle époque*. Toda la América hispánica, copiona de París, siguió la moda. Pero Bermúdez se sacudió y su temprana muerte le exoneró del destino

que corrieron sus correligionarios durante la intervención militar, luego bajo el horacismo y finalmente bajo el trujillismo.

La rebeldía fue un signo romántico que el modernismo heredó. Pero en muchos, incluido Darío, fue una rebelión de salón y de revistas literarias y periódicos a distancia. La vida personal de Bermúdez no le dejó opción. Y no se la dejó porque creyó en la suerte de las clases desprotegidas con las cuales se codeó, no por clase social puesto que su padre fue alto funcionario lilisista en Macorís del Mar, diputado, juez de Instrucción y el propio Federico, andando el tiempo, fue diez años secretario del Ayuntamiento y también profesor, pero su carácter bohemio le hizo bajar por calles y callejas de los barrios bajos de su ciudad en la época de la danza de los millones y durante la intervención que legalizó el enclave azucarero del Este. El Macorís de Bermúdez era el de las compañías de operetas y zarzuelas, el de los barcos de gran calado, el del teatro Colón, el del cinematógrafo y los carros Ford, el de los ingenios y el azúcar a granel, el de las prostitutas que conocieron también los Deligne. El Macorís de los gavilleros del Seibo y Hato Mayor, el Este de las concentraciones y la desposesión de las tierras a los campesinos, hecho que les convirtió en masa proletaria de lavanderas, obreros, desempleados, mendigos.

Esta es la dimensión social de la poesía de Bermúdez a partir de 1916 con la publicación de *Los humildes*, luego de asumir la doctrina del poeta argentino Manuel Ugarte y su poesía social, muy conocidas y debatidas sus ideas en Santo Domingo, entre otros por Rafael Abreu Licairac, antes de que el vate dictara su conferencia en la capital dominicana. A esta influencia de Ugarte se sumó, desde 1900, la de José Enrique Rodó con la publicación por Enrique Deschamps de su influyente obra *Ariel*.

El prólogo de Morel a *Los humildes* es un recetario de los clichés tradicionales acerca de la poesía.

¿Cuáles son esos clichés? El primero es el que considera a la poesía y su ejercicio por el poeta como asunto de sinceridad de una vida que siente; otro es el de la poesía entendida como la expresión de los estadios del alma; un tercero es que el poeta, en su obra, da una rica variedad de matices armónicos a las concepciones de la belleza; un cuarto es que el poeta es un acabado intérprete de la vida.

El proemio de Morel exhibe la ideología aristocrática del poeta fustigador de los vicios, de la vanidad y los milagros de la riqueza deslumbradora de los necios. El 1930, que Bermúdez no llegó a ver, destruyó todos estos clichés cuando Morel y los demás integrantes de la bohemia macorisana pasaron a cerrar filas con el trujillismo⁹.

Sin embargo, cuando leemos hoy *Los humildes*, de Bermúdez, advertimos que, a despecho de unas imágenes, una sintaxis y un léxico que no son de mi época, los poemas, metrificados, guardan un sentido que no ha pasado de moda porque las condiciones que dieron origen a la escritura del poeta macorisano siguen en pie. El sentido de los poemas está orientado políticamente contra la explotación de los pobres, de los obreros, de la gente de oficio menudo que crea riqueza para los poderosos o para que vivan en un sueño de vino y champán, terciopelo, alfombras, jarrones de la China o Japón y pedrerías.

El primer poema, "Ego" (p. 59), que abre el libro plantea la poética de Bermúdez y explica la orientación política de la obra, la cual tiene algo de rebeldía, pero no se reduce a esta, puesto que arrastra también un cambio de la poesía de salón que escribían los poetas que se dejaron adormecer por el poder:

No soy un peregrino de tierras ignoradas
que riega nueva lluvia y alumbra nuevo Sol;
no vengo de progeñe de *Príncipes Azules*;
yo soy indio triste con algo de español

Es un reconocimiento del carácter mulato de quien enuncia el discurso y al mismo tiempo la hibridez: África y España. Aunque no estoy tan seguro que cuando un poeta y escritor dice ser de color indio, está asumiendo su rasgo de mulato. Hay una ideología infusa en todo esto. "Ego" es el reconocimiento de una realidad y ruptura con el modernismo que asumió en *Oro virgen*:

9 Entre los miembros de esa bohemia estaban, aparte de Morel, Carlos Gatón Richiez, Santiago Osvaldo Rojo, Miguel Aquiles Nimer, Porfirio Herrera, Miguel Campillo Pérez, Julio Escoto, Félix Servio y José Humberto Ducoudray, Héctor de Marchena, Virgilio Díaz Ordóñez y Juan Tomás Mejía. (Citados por Francisco Richiez Acevedo, edición de la UCE, ya citada, p.207-08).

Ignoro la grandeza de príncipes y duques,
no sé de crisantemas ni dalias del Japón;
alfombras que decoran palacios opulentos,
¡jamás, ni en sueño acaso, mi humilde planta holló!

El poeta sabe en cuál terreno pisa. No todos saben hoy que el inicio del siglo XX fue semejante para Bermúdez y el yo narrador de sus textos a este comienzo de siglo XXI para nosotros. Las generaciones se critican unas a otras porque la que muere le deja los grandes problemas de la vida a la sustituta (p. 59):

Enfermo de mi siglo, mas no degenerado,
aliento un alto orgullo por ser de donde soy:

Hay en "Ego" algunos ecos del anarquismo de principio de siglo XX y de Proudhon, desde 1912 bien conocidos a través de los libros *Pro Psiquis*, de Ricardo Sánchez Lustrino y los escritos de Adalberto Chapuseaux. El eco es aquí proudhoniano y alude a la máxima de que la propiedad es un robo. Marx y Proudon juntos (p. 60):

La seda enjoya el crimen y el robo es ley social!

Bermúdez se trazó la orientación de Martí, pero no tuvo la flexibilidad del discurso poético y ensayístico martianos. Los vocablos usados por Bermúdez son casi siempre ásperos y pertenecen muchas veces a los de la denuncia social del periódico o la revista de combate diario. Esto endurece el registro escrito donde se escenifican los poemas, cargados de ideología del combate político y sindical. La oralidad sacude el ritmo quebrado del discurso poético de Bermúdez. Es la adjetivación cercana al panfleto lo que quebranta el discurso. He aquí, en "Del arado", el eco de Martí, tomado medio verso de "La rosa blanca" (p. 71):

¿Quién limpia la tierra de cardos y ortigas,
para los milagros de la producción?

En "A los héroes sin nombre" (p. 77-78), hay una recusación de

la historia individual en beneficio de la social, la cual coloca a las clases trabajadoras como las verdaderas protagonistas y forjadoras de los hechos sociales. Bermúdez no estaba lejos de las concepciones del socialismo y del marxismo y de quienes asumieron ese discurso desmitificador de los héroes con nombres, los burgueses como hacedores de la historia.

En "Y el maestro dijo" (p. 92), el poeta reitera, como ya lo hizo en "Ego", otros elementos de su poética: la originalidad, nada de formas raras, el pensar es actividad racional, la belleza es asunto de sinceridad, frase dicha ya por Deligne en carta a Primitivo Herrera en 1913. También reitera Bermúdez, o su narrador que dice yo en el poema, su oposición al exotismo, imagen teórica que está también en Deligne, el cual es el maestro a que alude el título del poema; para el autor de *Los humildes* el paisaje debe estar impregnado de la subjetividad del poeta; en cambio, el arte es la respiración de la vida y el poeta que no observa la métrica, identificada por Bermúdez con la música, no es tal.

La poética de la imitación de la naturaleza, propia de la época de Bermúdez, puesto que la generación anterior integrada por los manes de Salomé Ureña, Deligne y José Joaquín Pérez la acogió, encarna el movimiento discursivo del bardo petromacorisano. Para él, observar la naturaleza es saber interpretarla.

Algo importante en la poética de Bermúdez y que está en varios de sus poemas es que el poeta y el pensar son una misma y única teoría y práctica. Con la agravante que el pensamiento es igual a Dios. Hay un rechazo del poeta al positivismo, al identificarlo con lo práctico, es decir, con lo material. También, por supuesto, Bermúdez sentó el rechazo de la teoría del arte por el arte. Según el poeta, el arte por el arte es un baldón porque busca la fama, idea que estaba ya en los socialistas utópicos franceses de principio de siglo XIX y que el marxismo hizo suya, pero también poetas como Manuel Ugarte. Otra idea central de la poética de Bermúdez es que la poesía, la ciencia y el pensamiento son una misma y única cosa.

La mayoría de estas ideas, las cuales forman parte de la concepción poética de Bermúdez, se encuentran en los poemas de *Los humildes*. Hay que leer con nuevos oídos a Federico Bermúdez. Me he contraído al tiempo de esta intervención y sin citar verso a verso, la prue-

ba de mis afirmaciones, invito a los lectores y lectoras a encontrarse de nuevo con el vate petromacorisano. Mientras haya pobres en nuestra sociedad, tendrán vigencia los poemas de Bermúdez. El problema no envejece; los vocablos que le dan sentido son los que envejecen. Por eso seguimos leyendo el poema de Mío Cid o El Quijote, uno del siglo XI y otro del siglo XVII.

El valor literario como problema en el discurso filosófico de Juan Francisco Sánchez¹

1. Introducción

Este trabajo se circunscribe únicamente al examen del concepto de valor literario contenido en la tesis doctoral de Juan Francisco Sánchez titulada *La verdad en el arte*, sustentada en marzo de 1952 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santo Domingo.

2. Problema

Hasta 1970, con la publicación del ensayo *Pour la poétique*, de Henri Meschonnic (Gallimard: París), la sociología y la filosofía se disputaban el derecho a decir la última palabra en torno a la literatura y el arte.

La filosofía había perdido terreno cuando a partir del segundo decenio se instala esta disciplina en Europa, se consolida y adquiere carta de ciudadanía con Augusto Comte y a finales de dicha centuria adquiere un auge extraordinario con los trabajos de Carlos Marx, los cuales encontrarán su punto culminante en el siglo XX, época en la cual la sociología se consolidó como disciplina imperial que terminó anexándose las demás disciplinas, tal como lo hizo la filosofía desde los presocráticos hasta Hegel con la idea de lo absoluto.

1 Texto leído en la Biblioteca Nacional "Pedro Henríquez Ureña" durante la Semana de la Filosofía en homenaje a Juan Francisco Sánchez en el centenario de su nacimiento, organizada por la Escuela de Filosofía de la Universidad Autónoma de Santo Domingo y con los auspicios de la Biblioteca Nacional, del 18 al 22 de noviembre de 2003.

Sin embargo, la filosofía se había quedado recluida en los grandes centros universitarios conservadores bajo el camuflaje entre modesto o vergonzante de la disciplina conocida como Estética o bajo el nombre de combate de Filosofía del Arte. Pero sea como sea, la disciplina llamada Filosofía perdió su último combate con la muerte de Husserl y Heidegger, los dos últimos grandes metafísicos al estilo de Platón, Aristóteles, Descartes, Kant y Hegel.

Es ocioso decir que la filosofía del arte o estética tuvo, a partir del romanticismo, un lugar equívoco porque grandes escritores y poetas como Schelling, Lessing, Schlegel, Taine, Croce hablaban indistintamente con los dos conceptos. Incluso el término de filosofía llegó a usarse masivamente en el sentido común o de la opinión en boca de los poetas como sinónimo de poética o credo cuando hablaban de su filosofía del arte.

Sin embargo, ni los refinamientos conceptuales ni la hondura de pensamiento de las cabezas más lúcidas lograron dar en el blanco del problema crucial que desde la antigüedad hasta esos siete decenios del siglo XX se les planteó a todos: ¿qué hace de un mensaje verbal una obra de arte? Roman Jakobson lo planteó a partir de su ensayo sobre lingüística y poética y encontró las seis funciones en consonancia con el alarido de la sociología funcionalista americana. Aunque nos dejó la "función poética" como la más importante, a todos nos quedó la sensación del fracaso porque si bien disfrutamos con las paronomasias de "*I like Ike*" y la distribución sonora en la posición sintáctica de Juana y Margarita y no Margarita y Juana, nunca se vio el análisis de textos literarios más cercano a su especificidad. Pero esa especificidad se desvaneció para siempre cuando Meschonnic planteó el concepto mayor de ritmo como lo específico del valor de la obra literaria a partir de 1970.

Quedaron atrás, como fósiles, todos los conceptos de las disciplinas imperiales que, como la sociología y la filosofía, intentaron, con o sin éxito, anexarse la literatura —y el arte, por supuesto— y hacer de la primera su dominio privilegiado. La noche de la forma y el contenido, junto o separado, de la expresión de las emociones y sentimientos, de la forma y el fondo, las terminologías literarias de las lingüísticas y las semióticas quedaron atrás, como la noche de

Jan Valtin. Atrás quedaron la literatura como reflejo de la lucha de clases, como imitación de la realidad, como espejo que se pasea a lo largo del camino, como expresión de la belleza, sea local o universal, como infancia, como expresión de los traumas psicológicos o psicoanalíticos del escritor o autor o, en su defecto, de los personajes, los cuales no eran otra cosa que su doble.

Estas nociones son, sin embargo, anacronismos que se resisten a desaparecer y combaten, hasta la muerte, en el terreno privilegiado de la opinión —los medios, la escuela y las universidades— por sobrevivir sin necesidad de definición ni teoría, puesto que son, como el aire, la evidencia misma de la vida.

3. La especificidad de la obra literaria

La cultura dominicana hasta los años 50 no fue ajena a este marco que he descrito para Europa y los Estados Unidos.

Todo nuestro saber literario, sistematizado por primera vez por Pedro Henríquez Ureña, el cual luchó a brazo partido para fundar un discurso teórico de la especificidad literaria y cayó de bruces aplastado por la métrica cuando habló del ritmo en sus ensayos “El lenguaje” y “En busca del verso puro”, fue deudor de la sociología de Hostos en el siglo XIX, de la filosofía a partir de los años 40 con Rafael Díaz Niese, Juan Francisco Sánchez y Andrés Avelino.

La sociología volvió por sus fueros a partir de la creación de la Escuela de Sociología en la Universidad Autónoma de Santo Domingo en 1962 y experimentará un apogeo analítico hacia finales de ese decenio para arropar posteriormente durante dos decenios, con el instrumento del marxismo, de proveniencia estructuralista o vulgar, la orientación analítica de textos literarios. La lingüística intentó abrirse un camino en los años 70, pero la sociología la acantonó y la relación entre lingüística y literatura quedó postergada *sine die*, aunque el discurso teórico de la poética fuera introducido en los mismos años 70 y, a partir de los 80, se publicaran los primeros textos de Meschonnic en la revista *Cuadernos de Poética* 5, 6, 7 y 8. Sólo en este momento volvió a hablarse de ritmo como la organización del sentido de la obra literaria. Ese sen-

tido está orientado, políticamente, a la transformación de las ideologías de época, lo cual constituye el valor literario.

4. Contextualizar la noción de valor en Sánchez

¿Cómo estudiar críticamente la noción de valor literario en la tesis de Juan Francisco Sánchez sin aplicarle los conceptos de la poética de Meschonnic, puesto que no la conoció por ser casi propia de una época posterior a su muerte en 1973?

Esta pregunta es retórica y el adversario busca, a través de un tipo de argumento, invalidar y descalificar la operación analítica y salvar, así, la ideología que libera la ideología literaria o filosófica que su discurso expone. No existe una crítica que sea necesariamente contemporánea del discurso criticado. La operación de lectura puede ser contemporánea o posterior a la obra que será analizada críticamente. La hipérbole, lo grotesco y lo caricaturesco deben ser evitados a fin de que el análisis sea eficaz y tenga coherencia interna en la aplicación de los conceptos.

El analista no puede exigirle al discurso de Sánchez que responda a las conceptualizaciones de la poética meschonniciana. Pero sí exigirle que, de la misma manera que él criticó el existencialismo de Sartre y el marxismo —los cuales les fueron contemporáneos— se refiriera explícitamente al *Curso de lingüística general* de Saussure citado o consultado en la bibliografía de la tesis doctoral. Pero no existe, en el cuerpo de la tesis, ni alusión ni referencia a Saussure, razón por la cual, constado el hecho, solamente puede decirse que no existió para Sánchez.

Otro texto que le fue contemporáneo y que podría exigírsele su conocimiento, como humanista, es el artículo de Émile Benveniste publicado en 1951 en la *Revue de Psychologie* bajo el título de “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”. Esto es una exigencia, pero no una obligación. Aunque Sánchez leía francés, al igual que la mayoría de los intelectuales de su generación —y las críticas tempranas a Sartre lo revelan así— el imperio de la filosofía en los años 40 y 50 no admitía desviación en cuanto a que la literatura le era una provincia sufragánea. Es en ese contexto que hay que leer la noción de valor

literario en Sánchez. Incluso en la evolución histórica que él construye con citas y alusiones a los filósofos que trataron el tema y que aparecen en la bibliografía de la tesis.

Pero, lo reitero, es legítimo leer críticamente la teoría del valor literario en Sánchez con apoyo de la poética y de otros escritores, poetas y críticos que no creían en la perspectiva de que la literatura y el arte estuvieran subordinados a la filosofía. Por ejemplo, sólo para citar a Baudelaire, Proust, Benjamin, Brecht, Wittgenstein o en el ámbito de la cultura hispánica a Henríquez Ureña, a Borges, a Huidobro.

Sea como fuere, Sánchez es un prisionero de la filosofía. El divide el concepto de verdad en dos. Con un funcionamiento distinto como concepto lógico y epistemológico al que tiene en arte y literatura. En el primer caso, ¿dónde hay verdad?: Sánchez lo afirma así: "cuando el predicado afirmado o negado del sujeto está en perfecta adecuación con la realidad ontológica." (p. 4)

El autor (p. 42-43) considera la obra de arte como valor *sui-generis* (valor artístico) donde "verdad" es igual a autenticidad. Pero la pregunta que Sánchez se formula "acerca de cómo se decide y quién es el que decide cuándo una obra es verdaderamente una obra de arte". El filósofo pone entre comillas la noción de verdad en arte, como si tuviera ese vocablo un funcionamiento semántico distinto al usado en lógica y epistemología. Y antes (p. 42, *in fine*), él define la obra de arte con una tautología: «una obra de arte es "verdadera" sólo cuando ella es *verdaderamente una obra de arte*.» Y plantea la cuestión del perito, pero rechaza de inmediato los cuatro criterios (el estadístico de cantidad, de Tolstoi, el de la calidad y el del consenso de las generaciones) en los cuales se funda esta determinación. También rechaza Sánchez (p. 47) el primado del contenido y el primado de la forma como conceptos que determinan el valor de la obra de arte.

Finalmente, Sánchez se queda con la noción de unidad como la que finalmente hace que una obra de arte sea *verdaderamente* una auténtica obra de arte (p. 49). El pleonismo se agrava cada vez más. Ahora la unidad es también sinónimo de totalidad, coherencia, adecuación, armonía, congruencia, concordancia interna. O sea, que la "verdad" en los terrenos del "valor" y del "sentido" está más del lado de lo objetivo que de lo subjetivo: «...pero es innegable que las obras famosas que

han pervivido, así como toda *auténtica* obra de arte, *mueve* inmediatamente, pre-reflexivamente al espectador, sea un perito o no. Es este un hecho a favor de la posición objetivista, porque “algo” ha de haber en el objeto capaz de mover mi sentimiento con fuerza compulsiva, y este “algo” no puede ser (a menos que admitamos un absurdo) “falso”.» (p. 50)

Debo aclarar seguido que las nociones de “verdad” y “falso” en arte, puestas entre comillas, funcionan en el discurso de Sánchez como opuestos al discurso lógico y epistemológico, es decir que no tienen nada que ver con un predicado afirmado o negado del sujeto en perfecta adecuación con la realidad ontológica. Esto lleva a Sánchez a realizar un operación retórica mediante la cual finge que la obra de arte no tiene nada que ver con predicados gramaticales o lógicos del mundo exterior, sino con los sentimientos y las emociones del sujeto (entiéndase el autor) que él llama revelar el ser de la existencia y que este traduce los conceptos en símbolos. Sánchez dice (p. 17) que «toda imagen genuinamente artística es un símbolo». Y esta convoca siempre, o es inseparable, del lector, al cual Sánchez llama casi siempre el espectador.

Para Sánchez existe una distinción entre el filosofar y el poetizar: «Tal es la virtud del arte considerado como *valoración* y sentido: revelar el ser de la existencia, no como pensada en general y desarrollada analíticamente en conceptos rigurosos conforme a correlaciones lógicas (como hace la filosofía), sino como vivencia concreta de lo vivido una única vez, pero que por haber sido vivencia interna del ser contemplada en visión, contacto con su núcleo subjetivo, alcanza universalidad, la universalidad del hombre interno.» (p.61)

Nuestro filósofo está limitado en su tiempo y en su espacio por unos conocimientos que le encierran en las disciplinas muy conocidas: estética, filosofía y estilística e, histórica y políticamente, por una dictadura que mantiene a los intelectuales sobre el quien vive. Ese es el contexto que ni Sánchez ni los demás intelectuales, salvo que no sean los poetas de la estirpe de Franklin Mieses Burgos y otros sorprendidos, pueden transgredir en el discurso lógico o epistemológico. Y el filósofo se cura en salud, como si tuviera presente, al momento de redactar su tesis, la dictadura que le vigila: «Las teorías pueden afirmar alternativamente –como efectivamente lo han

hecho al través de la historia— que el sujeto estético es esencialmente sentimiento, o imaginación, o actividad teórica, o habilidad técnica, etc., pero al final de cuentas su naturaleza es compleja.» (*Ibíd.*) Y esa complejidad es una de las marcas del sujeto, puesto que él es contradicción de lo múltiple en lo social.

Sánchez lo dice así, en su metafísica que arde por desbordar el marco de la prisión de la dictadura, pero no puede ir más lejos que la metafísica de sus maestros, la única autorizada oficialmente: «...esa “verdad interior” que ahora enfocamos como último y más sutil aspecto de la “verdad” en arte, no quiere ni puede ser “exacta” como una verdad lógica o epistemológica, sino al contrario: imprecisa y vaga.» (p. 62) Una petición de lo múltiple, que el filósofo llama multívoco. Es lo más lejos que él puede llegar. El arte y la literatura están separados en dos mundos diferentes: el interno y el externo: «Siendo el arte esencialmente evocación, apariencia, fingimiento, semejanza, su *ser real* es distinto del ser real de la natural y empírica realidad.» (66)

Bajo la dictadura, Sánchez ha dado en el filosofar, lo que pudo: una filosofía del arte y la literatura en la cual, comparativamente, incluye el análisis de dos poemas, el primero sin título ni autor, el cual muestra la ideología de la verdad lógica (impudor del yo en la poética, y para Sánchez el “yo” que no ha podido llegar al “ser”) y otro, “Lo fatal”, de Rubén Darío, el cual muestra la “verdad interior” del sujeto poético. En “Lo fatal”, según nuestro filósofo, se da “un ejemplo del carácter de totalidad de la expresión artística. El poeta no habla de “su” angustia, sino de “la angustia” de la existencia, que es tal cuando se torna consciente de su original finitud. Ello está expresado de un modo universal: ser vivo y ser consciente es sinónimo de pesadumbre.» (p. 59-60)

El vocabulario filosófico con el cual Sánchez ha analizado a lo largo de su tesis los problemas teóricos del arte y la literatura no ha hecho un esfuerzo por construir, con una teoría del lenguaje nueva y con una poética distinta que rompiera con la metafísica del signo que labraron Platón y Aristóteles y que reprodujeron sus seguidores, un pensamiento que cambiara la subordinación de la literatura y el arte a la filosofía e iniciara, poco a poco, el camino de su especificidad. El no haberlo hecho explica que Antonio Fernández Spencer tomara, en *A*

*orillas del filosofar*², el viejo camino que, antes anduvieron, Sánchez y Andrés Avelino. Esto mismo explica que todavía hoy el discurso filosófico que se produce en nuestra cultura siga creyendo que puede decir algo, filosóficamente hablando, de la especificidad del arte y la literatura que no sea metafísica, es decir, un conjunto de palabras sintácticamente ordenadas en torno a un objeto ideal. Que es como decir: hablar de un fantasma.

Se impone, para echar a andar una nueva filosofía, que ella construya su teoría del lenguaje a partir de lo radicalmente histórico y arbitrario del signo y que abandone, al construir su propia teoría del discurso y su epistemología, la pretensión de poseer verdad alguna, excepto aquella que se refiere a una proposición en sentido técnico, no gramatical, y que no se olvide esa nueva filosofía que no es sino un discurso más entre tantos, un punto de vista más u otra perspectiva que otros sujetos vendrán a contradecir y anular en la eterna multiplicidad de sentidos. Y no olvidar que no hay filosofía de las categorías universales ni del cosmos que no sea discurso de lo sagrado, es decir, relación de un sujeto con un objeto ideal. Y, por último, que una filosofía que no sea de la vida, no es filosofía.

5. Conclusiones

a) Se echa de ver que la teoría del valor literario que Sánchez aplica en su tesis es dependiente de la filosofía y esta no procede sino por aplicación de un sentido previo al análisis o hermenéutica. Se trata de un primado del contenido hecho en forma hábil e inteligente, filosófico, pero no poético. En la lectura de los dos textos ha eludido la métrica, la cual es la forma. Ablación total del título y el autor en uno de los poemas. Lo cual puede tener dos sentidos. El primero, que no merecen pasar a la historia ni autor ni poema a causa de su mediocridad o, el segundo, no quiso Sánchez verse en problemas o polémica con el autor, el cual puede ser un contemporáneo, nacional o extranjero.

2 Santo Domingo: Colección Arquero, Editora del Caribe, 1960.

b) Sánchez no aplica su concepción filosófica de que el poema es símbolo, noción más interesante que las demás. Tampoco, al privilegiar el contenido, aplica a los dos poemas el análisis métrico, el cual le hubiera quizá llevado, inconscientemente, aunque sea un fantasma, al estudio de la distribución de las sonoridades internas y al reparto de la rima como elementos prosódicos, es decir, el consonantismo y el vocalismo. O quizá hubiera derivado en lo que Saussure, sin fundar explícitamente una teoría del ritmo, hizo con el estudio de textos griegos, latinos, védicos e ingleses bajo el nombre de palabra debajo de las palabras y que Jean Starobinski ha plasmado en libro *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (París: Gallimard, 1971.) Tanto estos estudios anagramáticos como los cuatro conceptos fundamentales de la lingüística de Saussure (el sistema, lo radicalmente arbitrario e histórico del signo, el funcionamiento y el valor) no fundan una poética, pero les permitieron a Meschonnic, apoyado en Humboldt, Benveniste, Benjamin, Dilthey y otros, el construirla como proceso teórico-práctico sin teleología.

c) La noción de verdad como sinónimo de sinceridad, honradez, esencialidad, encarnación perfecta, expresividad eficaz, versosimilitud, opuestas a mentira o fingimiento, aún con las comillas que las sacan del discurso lógico o epistemológico no tienen ninguna pertinencia para el análisis de la especificidad poética. En este análisis lo que está en juego es determinar, y que esto sea comprensible para el lector, si la obra tiene valor literario o no, en virtud de la presencia o no de una organización rítmica del sentido orientada a la transformación de las ideologías de época. Si tiene valor poético es porque la obra se inscribe en contra de, o sea, que sus sentidos no han sido escritos como lo hicieron los escritores o poetas precedentes.

d) La filosofía no produce, en la época en que Sánchez escribe, otro análisis del discurso literario y artístico que no sea el de la hermenéutica —es decir, el establecimiento previo de un sentido verdadero, tal como lo ha practicado Heidegger en *Hölderlin o la poesía* o en los numerosos ensayos donde analiza obras poéticas. Aunque tengo que decir que en la tesis de Sánchez no aparece ninguna biografía activa de Heidegger. Razón por la cual es razonable pensar, hasta prueba en contrario, que le conoció de transmano a través del libro de A. Wag-

ner de Reyna, *La ontología fundamental de Heidegger* (Buenos Aires: Losada, 1945.) Pero sí hay biografía activa de Nietzsche, más interesante que Heidegger. Sánchez da como conocida, y tal vez leída, las *Obras completas* de este alemán publicadas en Madrid en 1933 por la Editora Aguilar. En el poema, repito —ni en la obra artística— no hay verdad ni mentira, términos propios de la filosofía o de las ciencias experimentales, pero no del discurso literario si este es concebido como la actividad del sentido plural producido por los sujetos. El sentido que libera la obra literaria es de una pluralidad indefinida. ¿Qué verdad o mentira puede existir en una ficción donde lo que prevalece es esa multiplicidad indefinida de sentidos? Incluso en un caso de plural parsimonioso como el que propone Barthes cuando analiza en *S/Z* un relato de Balzac y que yo identifico con lo vago e impreciso que Sánchez endilga al sentido de un poema de valor, no es ni siquiera dable decidirse por uno o por otro término.

e) Hasta 1969 no hubo una teoría sistemática que le dijera a la filosofía que sus conceptos aplicados al análisis literario y artístico no tenía ninguna pertinencia. Existieron en la antigüedad precursores como Filodemo de Gádara, quien contradijo a Platón en este punto. La teoría del lenguaje que reinó como amo absoluto hasta Saussure fue la metafísica del signo y la concepción literaria que imperó fue la filosófica y a partir del siglo XIX hubo un reparto y posterior desplazamiento por parte de la sociología hasta que se recaló en los 60 a un auge de la lingüística, pero esta no supo, atrapada en la metafísica del signo, realizar la junción con la literatura. No se puede esperar que las generaciones —como lo rechazaba Sánchez— nos digan cuándo aplicar la poética meschonniciana a los textos anteriores a 1970. Con la natural prudencia de no descontextualizar, comenzamos a aplicarla desde 1983 hasta hoy a los discursos literarios, artísticos, filosóficos, políticos, sociológicos y de otra índole que han sido producidos en nuestra cultura o en otras culturas. Esto es lo que acabamos de hacer con Juan Francisco Sánchez y su teoría del valor literario y artístico desde la perspectiva de la filosofía.

Sección 3

MÚSICA POPULAR
(SIN PARTITURAS)

Apuntes sobre la función ideológica del bolero¹

[Dedico este artículo a todos los participantes en la tertulia sobre el bolero en casa del amigo Pedro Delgado Malagón y también a quienes quieran participar en la dilucidación de este tema.]

El bolero pertenece al tipo de práctica discursiva que los psicólogos y los psicoanalistas llaman «mensajes institucionales de búsqueda de aprobación». La familia, la escuela, las iglesias, los partidos políticos y los Estados son, entre otros, los principales emisores de estos mensajes.

Según uno de esos psicólogos, «Las canciones que oímos a diario están llenas de mensajes líricos que nos instan a buscar la aprobación de los demás, especialmente los *best-sellers* populares de las últimas tres décadas.»²

Tales mensajes, según el autor citado, declaran siempre que «algo o alguien es más importante que uno mismo. Sin la aprobación de ese alguien tan especial el 'yo' se derrumba.»

Ofrece Dyer una lista de motivos de canciones populares norteamericanas que no tienen, al parecer, nada que envidiarle a la historia del bolero en América. Ni a la canción popular de cualquier país de la tierra. Como clichés, ahí no hay nación que esté a salvo. He aquí la lista:

1. No puedo vivir, si vivir significa estar sin ti. (Depende de quien cante).
2. Me haces tan feliz. (Depende de quien cante).
3. Me haces sentir como una mujer. (O como un hombre si es mujer quien canta).

1 Publicado en el suplemento *Variedades*, de *El Siglo*, Santo Domingo, sábado 27 de julio de 1991, p. 6

2 Wayne W. Dyer. *Tus zonas erróneas*. Edición pirateada en Santo Domingo, s/a. s/i.

4. No eres nadie hasta que alguien te quiere. (Igual observación que la anterior).
5. Todo depende de ti. (*Ibíd.*)
6. Me haces sentir completamente nuevo. (O nueva, si es mujer quien canta).
7. Mientras él me necesite. (Ella, si canta un hombre).
8. Si tú te vas. (Ya lo hemos oído con 4-40).
9. La gente que necesita a la gente.
10. Tú eres el rayo de sol de mi vida.
11. Nadie me puede hacer sentir los colores que tú me traes.
12. Sin ti yo no soy nadie. (miles de boleros lo repiten)

Apunta el autor que solamente hay que poner «atención a las letras que reflejan la manera [cómo] te han enseñado a sentir, esto es, que no llegarás a nada si alguien te critica o te falla.»

Canciones que digan lo contrario de esos 12 temas bolerísticos o baladísticos mencionados arriba (o de cualquier otro subgénero de la canción popular) jamás se venderían.

Mi reflexión es que las letras del bolero, de la balada y de todos los subgéneros de la canción popular son una ideología cuya estrategia es la búsqueda no sólo de aprobación de alguien o de algo externo al sujeto sino que persiguen, además, crear sentimientos de culpa, de preocupación por el pasado o por el futuro o por cosas que el sujeto no puede cambiar. A veces buscan el sadomasoquismo y la abyección. De ahí que los elementos temáticos de la canción popular sean la humillación, el sufrimiento, el sacrificio, el sentimiento de víctima del emisor o receptor del mensaje. En esto, las letras de ese tipo de canción son un inmovilizador extraordinario que conduce al sujeto mismo a depender de un juicio ajeno.

Creo rabiosamente —como usa a veces Enriquillo Sánchez este adverbio— que la canción está compuesta de voz, música y letras fundidos en un todo ideológico indisociable y que en los tres niveles de ese todo sólo le está permitido, a quien ensambla ese todo, la introducción de variantes que pueden orientarse a modificar ligeramente cualesquiera de esos tres planos o los tres al mismo tiempo. Estas serían las piezas que marcan un hito en cualquier subgénero.

Una voz puede, por la calidad, variar los registros utilizados en un momento dado; una música puede hacer lo mismo; unas letras (discurso) pueden operar de manera similar.

Pero como un todo indisociable, esa ideología en que se resume el bolero, o cualquier subgénero de la canción popular, no apunta a transformar una ideología de época. Apunta a crear un sentido común nuevo o a reforzar uno ya existente en cuanto se refiere al tema amoroso y su percepción por parte de la sociedad. Si este subgénero de la canción popular cambia una ideología de época, entonces no es bolero. ¿Qué es entonces? Un poema, postulo yo. Creo que Silvio Rodríguez o Pablo Milanés han compuesto algunos, poniéndoles voz y música. El bolero está hecho para ser bailado. Ponerse a escuchar un bolero es una pedagogía solipsista o, en caso extremo, asunto de estudiosos. Sólo el maestro está obligado a releer continuamente los textos con los cuales enseña. El poema hecho canción es imitable. Nadie baila una canción-poema de Joan Manuel Serrat, Patxi Andión, Víctor Manuel, Ana Belén, Soledad Bravo, Silvio Rodríguez (¿quién me baila «Sueño con serpientes»?) o Pablo Milanés cantando uno de los poemas de Martí. Nadie baila un flamenco del tipo «Una familia honorable, de José Mesese o al estilo de Manuel Gerena. Nadie baila «Sin competencia» cuando Sonia Silvestre la canta o cuando Juan Luis Guerra canta «Burbujas de amor». Cuando alguien lo baila es por pura teatralidad o narcisismo: efecto coreográfico, o efecto para producir una mercancía como el vídeo-clip o algo parecido. El sentido que emana de esas canciones interpretadas por los cantantes dominicanos y extranjeros citados, modifica, en todo o en parte, la concepción del amor pasional como condición ideológica *sine qua non* del bolero.

Pero esta opinión mía en nada impide que yo deje de reconocer que el bolero es un subgénero de la canción popular que goza de extraordinaria aceptación en nuestras sociedades latinoamericanas. Ha sido un modo de socialización desde la infancia hasta la adultez que deja marcas para el resto de la vida. Hay que desprenderse de esas marcas: el cafetín, el baile familiar que pasó a mejor vida, al menos en la ciudad y una conducta y un pensar que el amor es como lo canta el bolero y así entramos en relación con la amiga, la novia, la amante, la esposa y hasta con la desconocida, con la mujer, nuestra radical diferencia.

Con el nombre de balada es lo que más se le parece en Norteamérica y en Europa. Quienes gustan, lo reconozco, de este tipo de canción llamada bolero hacen de él, a veces, una forma de vida, fundiendo su propia vida en ese instante tresminutero. Esto no puedo cambiarlo y ni me lo propongo. No me preocupa. Incluso disfruto de las virtuosidades de los grandes boleristas de América, o incluso de los clasificados a veces como los peores. Me gustan las rancheras, los corridos y los boleros rancheros y las otras expresiones de la canción popular mexicana; disfruto de las canciones folklóricas de América, aunque estas sean otra cosa distinta del bolero. Disfruto de la canción popular que sale a raudales por MTV; del flamenco soy un apasionado; a la bachata, a los ídolos de la ruralía y la marginalidad urbana diseminados por Radio Guarachita estoy atento.

Y creo que la canción popular es un semillero de material bruto que espera siempre un José Dolores Cerón, un José de Jesús Ravelo, un Juan Francisco García, un Julio Alberto Hernández, un Rafael Ignacio o cualquier otro músico culto integrador de las formas musicales populares de la cultura dominicana. Como hicieron Ginastera en Argentina, Chávez en México, Villalobos en Brasil, Lecuona y García Caturla en Cuba.

De la misma manera que la canción popular típicamente ideológica puede ser llevada a su máxima pluralidad cuando cae en manos de un Juan Luis Guerra, quien se acerca a veces, peligrosamente, al poema. O de una Sonia Silvestre, interpretando algunas de las canciones que se encuentran en su último trabajo titulado «Yo quiero andar», en cuya música se advierte una patética influencia —no en todas las composiciones— de Herbie Hancock, Bob James o Gato Barbieri trabajando a Luis Días.

Las influencias extranjeras, en cualquiera de los tres niveles que componen la estructura de la canción popular, es beneficiosa. Por uno de sus sesgos viene a romper la rutina y el hábito de un sentido común establecido. En el arte mayor todos estos estereotipos de la canción popular pueden ser aprovechados, integrados y transformados en el arte grande de la música, la literatura y el canto lírico, el teatro y la danza. El arte grande o mayor es el que crea un valor nuevo para la cultura y la sociedad donde el sujeto lo inventa.

Como obra, esta es su propio género. Género nuevo, por cierto. El arte menor es ideología. Y le llamo arte por la inercia del cliché que llama artes populares a todas las manifestaciones de la cultura popular de una sociedad. No hay arte de valor si no pasa, como un ciclón, transformando el arte menor que forma parte indisociable de la cultura popular. Pero sin imitación ni populismo. Con la dictadura del sentido común y la opinión tenemos ya bastante para que venga otra a imponérsenos.

El bolero es, en fin, un molde preexistente (estructura musical o compás 4 por 4; estructura verbal fija, con metro y rima; voz sujeta, si no se rebela, al acorde musical). El bolero es herencia diluida del amor pasional que inventaron los trovadores por el siglo XI en la Provenza. Ellos crearon una concepción y una práctica del amor en Occidente que no conocieron los pueblos de Grecia y Roma ni los orientales. Basta releer *El amor y el Occidente*, de Denis de Rougemont, para recordarlo. Pero el mundo de hoy está cambiando esa concepción y esa práctica del amor pasional. El amor-pasional es una esclavitud para el sujeto. Al bolero como molde se lo llena con letra, música y voz. Cosa rara, la canción-poema puede transitar sin métrica y sin rima. El bolero no admite la ambigüedad. Tiene que ser siempre un discurso de la verdad. Porque este muestra —el emisor, quien lo escribe y quien lo canta— al dirigirse al receptor el alma doliente y sufriente; el bolero o la balada hacen hablar con el corazón abierto a quien lo emite. Es un discurso de la sinceridad y busca, estratégicamente y con tácticas disímiles pero finitas, llamar a la comprensión y la compasión del corazón del doliente. Es como si dijera, miren mi desgracia, ténganme pena, soy culpable, aunque en el fondo tengo la razón contra quien me ha herido de muerte.

El bolero está rabiosamente en el espacio de lo público. Nada de intimidad ni privacidad. Nada que emane del sujeto pertenece a lo particular privado —lo íntimo— si tiene que ver con lo social. Hay una relación de poder de por medio que se revela en un sentido que el bolero emite hacia lo social. Lenguaje, sentido y sujeto todos mezclados. Los únicos actos íntimos —y relativamente íntimos— de un sujeto son el morir, el soliloquio y la deposición. Con nadie más se

comparten. Pero su intimidad termina tan pronto la relación de poder del sujeto moribundo, soliloqueador o *chiant* se vuelve un asunto de interés social, estatal y político. Un príncipe moribundo que habla solo (por no decir solilocuaz) o que no evacua es un problema político de primer orden.

Lectura semántica de algunos boleros¹

1. Aproximación teórica

Intentar una lectura del o de los sentidos de esos mini discursos de la cotidianidad que se denominan boleros, no es difícil si uno se queda en la superficie. Pero si se ahonda en las ideologías implícitas de tales discursos, nos encontramos con que el concentrado de creencias, briznas de ideologías de tiempos inmemoriales, alusiones a múltiples prácticas sociales que los especifican, van desde la ciencia hasta estados arcaicos de las historias de la filosofía, la literatura, la mitología, la religión, la historia, la brujería, la sexualidad, la astrología, la astronomía y la geografía, para no citar sino unas cuantas.

Por su brevedad (debe ser ejecutado y escuchado en escasamente dos y medio a tres minutos, ya sea en disco, cinta o en vivo), el bolero es la moneda falsa del poema y, como épica y drama del yo, es el lugar común de la repetición y reproducción de las ideologías del amor que en un momento histórico de una cultura dada, el poema practicó como sentido nuevo. El bolero es la lirización de las nociones antiguas que sobre el amor dijeron los poetas, los sabios o la gente común. Nos es un azar que a esa estructura verbal tan breve (sustituta del término antiguo de canción) le corresponda una forma literaria fosilizada como lo son la métrica y la rima. Este no es un planteamiento fútil, es en serio, pues ya es sospechoso que el bolero ancle su existencia y vigencia en una forma que no decide el valor

1 Ponencia presentada en la tertulia sobre el bolero celebrada el 6 de julio de 1992 en el Centro Cultura Hispánico y publicada en la revista *Variedades* del periódico *El Siglo* el sábado 18 de julio de 1992, pp. 4-5, Santo Domingo.

poético, aunque puede estar presente o ausente en el poema. Me refiero a esas mismas métrica y rima.

En el ensayo titulado sin inocencia «Apuntes sobre la función ideológica del bolero» (incluido en esta selección), deseaba yo marcar la diferencia radical existente entre el poema (que no tiene función ideológica ni función instrumental) y el bolero o cualquier género de la canción popular que sí es un discurso ideológico y tiene una función instrumental expresiva o de comunicación, con escasa intervención de lo poético.

Para iniciar nuestra lectura de algunos textos bolerísticos significativos en la cultura de cada país latinoamericano, comienzo por repetir lo dicho en el artículo de marras que he citado más arriba. Decía, pues, hace un año, que «el bolero pertenece al tipo de práctica discursiva que los sicólogos y los sicoanalistas llaman ‘mensajes de búsqueda de aprobación’.» También amplió hoy la lista, agregando que los analistas de discursos, los siquiátras, los sociólogos, los filósofos y todo aquel que se interese por las modalidades de la cultura popular y por el lenguaje común, cabe en este terreno en que venimos internándonos un grupo de amigos desde hace más de un año.

También hacía yo, siguiendo lo hecho por el psicólogo Wayne W. Dyer para la canción popular norteamericana, una lista y contra lista a la propuesta suya, de doce *items* a partir de los cuales, y que hay que ampliar, pueden estudiarse esos mensajes que buscan la aprobación de alguien externo al yo que emite el discurso o canción amorosa, que no otra cosa es el bolero. No voy a repetir esos doce *items*, sino a aplicar al análisis de los sentidos de los boleros lo ampliado por mí y lo dicho por el doctor Dyer, quien asegura que tales mensajes afirman siempre que «algo o alguien es más importante que uno [o una] mismo [misma]. Sin la aprobación de ese algo o alguien tan especial el ‘yo’ se derrumba.» (*Tus zonas erróneas*, p. 88, s/d y s/f, por supuesto, pues se trata de una edición pirateada).

A este tenor, agregaba yo que «las letras del bolero, de la balada y de todos los subgéneros de la canción popular son una ideología cuya estrategia es la búsqueda no sólo de aprobación de alguien o de algo externo al sujeto, sino que persiguen, además, crear sentimientos de culpa, de preocupación por el pasado o por el futuro o por cosas que el

sujeto no puede cambiar. [...] De ahí que los elementos temáticos de la canción popular sean la humillación, el sufrimiento, el sacrificio, el sentimiento de víctima del emisor y/o receptor del mensaje. En esto, las letras de ese tipo de canción son un inmovilizador extraordinario que conduce al sujeto a depender de un juicio ajeno.» (*art. cit.*)

Si esto es así, ¿por qué millones de sujetos que oyen boleros, canciones, baladas u otros subgéneros de esta forma épico-lírica están siempre dispuestos a dejarse avasallar por la ideología que vehiculan tales mensajes?

La respuesta es compleja en cuanto a precisar qué motivaciones explican en cada sujeto su irrestricta voluntad de hacer de un bolero, una balada o una canción una guía de vida en cuanto al amor. Pero digamos sin ambages que el bolero, como depósito de fórmulas adquiridas —tal como lo teoriza Umberto Eco en *La estructura ausente*—, no orienta su estrategia a cambiar la política del amor existente en una sociedad, sino que se dirige a reproducir, a través del arsenal de figuras retóricas ya codificadas, las creencias que el sujeto oyente tiene ancladas en su forma de vida y que son las que desea oír para reafirmar más su existencia en el mundo de valores conservadores que mantienen el orden del sistema social en que vive.

Toda la ideología y la práctica del amor que conocemos en Occidente comenzó a ser construida y tallada hacia el siglo XI con los trovadores de Provenza. El rol de la mujer fue central en esta ideología, que cambiaba, en ese aspecto, los discursos y prácticas de Grecia, Roma y el Medioevo y la Iglesia hasta ese momento. Pero si esta ideología puso a la mujer en el centro, lo hizo para derrumbar los mitos de la cultura griega, romana, hebrea y cristiana que, en conjunto, le asignaban a la mujer un rol radicalmente desvalorizante, satánico, esclavista y humillante que la reducía a un estatuto de no-persona y de no-sujeto.

Pero a partir de los trovadores y la tenaz persecución de la ideología amorosa que encarnaron, la ideología anterior volvió por sus fueros cuando la Iglesia tomó las riendas del control político y religioso de la sociedad, llegándose al extremo de un debate que duró siglos acerca de si la mujer era ser dotado o no de inteligencia. La Reforma de Lutero y el protestantismo en sus variados matices no alteraron sustancialmente el terreno ganado con los trovadores. La mujer, al

igual que el hombre, era vista en función de la producción económica y la reproducción de la especie ligadas a la salvación del alma. La ortodoxia de Calvino era más implacable que la de Lutero. Habría que esperar un poco hasta el umbral de la Revolución Francesa para que los salones galantes le devolvieran a la mujer el rol de dirigir su vida por sí misma, pero ya la concepción del amor se había diluido, aunque quedaron, como quedan hasta el día de hoy, los restos de esa ideología trovadoresca que hace del amor una pasión o locura y a la mujer el objeto de esa pasión, por lo cual la sublimización e idealización de la mujer alcanza un clímax que será exacerbado en el romanticismo. Todos los tópicos del romanticismo en cuanto concierne al amor y a la mujer son los que vehicula, en gran parte, la canción popular.

En cuanto al bolero, hay que buscar, en su arsenal de figuras retóricas adquiridas, aquellas que se orientan a modificar, no en forma absoluta sino relativa, determinadas aristas de los valores y creencias de una época dada que nos conduzcan a percibir un sentido nuevo. Si esta modificación no se produce, el autor de las letras del bolero o canción habrá dejado intacto ese sistema de valores y creencias. Y aun así hay que andar con pie de plomo. Pues muchas veces lo que da la impresión de ser nuevo se ha quedado colgando en algún poema de poeta que no hemos podido identificar y que el bolero o la canción popular reproducen como ripio inconsciente de una memoria situada en la colectividad y que el aire de una época dejó como herencia. El tiempo la ha sepultado y no teníamos memoria de esto. Pero creo que el bolero o canción no puede, fatalmente, pasar el Rubicón de la ideología. Si lo traspasa, hace incursión peligrosa en la frontera del poema. Ni desde su inicio como ritmo lento noailable (1927-28) ni hasta su desembocadura en el bolero-sonailable desde 1928 en adelante ha sido estrategia del bolero transformar esas aristas ideológicas. Todo lo contrario, su funcionamiento es reproducirlas. Las formas amorosas han cambiado a partir de los años 1970 y con estas las formas bailables, sepultando momentáneamente al bolero. Su reemplazo lo ha hecho la balada, que al acercarse al poema excluye loailable en favor del oído, puesto que su discurso habla de problemas de la subjetividad que necesitan tiempo para su asimilación en razón de que llaman a reflexionar y el bolero clásico llama a que se confunda su discurso con

el de la pareja, anulándola a cada uno como sujeto, ya que la pareja es el objeto del amor pasional.

2. Ejemplos de lectura

Como discurso, el bolero es una unidad dialéctica compuesta de música, letra, voz, gestos y escenario. Al ser un todo indisoluble, al ser unidad dialéctica (uso este término en el sentido que le da Althusser), ¿cuál es el término dominante y cuáles los términos dominados, pero que no son anulados tal como ocurre con el significante y el significado en la unidad dialéctica del signo lingüístico?

Cuando uno oye a un cantante cantar un bolero o cualquier otro tipo de pieza del género popular, se tiene la impresión de que el ritmo de la música subordina las líneas del discurso. Pero si se estudia atentamente el problema, se ve que se trata de un efecto dictatorial de la métrica musical que tiende a paralizar el curso de la voz del cantante y someterla a la medida de tiempo y espacio en que cada nota es producida para formar, a su vez, los acordes.

Pero donde se infiltra el lenguaje, no hay subordinación. El sentido es lo más fuerte. Así, el sentido es más fuerte que la significación, que es lo propio de la composición musical y donde sólo es posible la existencia de la métrica. Y el ritmo del canto o voz del cantante tiene su propia especificidad. No es el sentido del discurso lo distintivo del canto. Son los diferentes rasgos que lo componen y modulan los que le dan valor frente a las voces de otros cantantes: registro, timbre, tono, etc. A esto se llama ritmo de la voz, que no produce sentido, sino significación. Los gestos y el escenario acompañan la interpretación del bolero, pero estos pueden estar presentes o ausentes dependiendo de si la interpretación es en vivo o en disco o en cualquier otra forma de grabación.

Lo que postulo se comprueba cuando escuchamos, a veces, lo que impropriamente llaman los directores de programación musical de las emisoras de radio "música instrumental". Lo que ellos hacen es brindarnos un concierto de los boleros más famosos. ¿Hay sentido? No, solamente significación, que es lo propio de la música. Pero tal significación

no puede ser aprehendida más que por los especialistas del tema, quienes pueden valorar los elementos de transformación con respecto a lo hecho anteriormente por los compositores musicales.

De los 477 textos de boleros que figuran en el libro *Cien años de boleros*², compilados por Jaime Rico Salazar (Bogotá: Centro de Estudios Musicales de Latinoamérica, 2ª ed., 1988), uno puede comenzar haciendo una tripartición temática. La primera: el sentido de los textos que positivizan los valores y creencias del amor pasional. La segunda: el sentido de los textos que parten de la una negación de los valores y creencias del amor pasional para terminar, mediante una estrategia retórica, positivizándolos. Tercero: el sentido de los textos que niegan, con una estrategia racional, la existencia del amor pasional. Dejo la lista abierta para otras particiones temáticas que pueden incluir canciones de Juan Luis Guerra, Sonia Silvestre con su cinta "Yo quiero andar" o textos de Pablo Milanés o Silvio Rodríguez. Por ahora, uso la que he descrito para analizar en tres grupos algunos textos de boleros.

a) Un ejemplo del primer grupo es el bolero "Las perlas de tu boca" (p. 203), de Eliseo Grenet, con dos intérpretes originales: el Dr. Alfonso Ortiz Tirado y Víctor Hugo Ayala. Estructura métrica de doce versos dispuestos en sextetas con estrambote y con acentos en las sílabas 3ª, 7ª y 11ª u otras variantes.

Dos figuras retóricas centrales, gastadas desde el origen del hombre, describen, bajo anestesia de la autocensura, la parte visible del blason femenino: las perlas y el estuche de peluche rojo: dientes y labios pintados. La religiosidad está sugerida, frente a la ideología de la mujer virgen, por estos dos versos en los cuales el sujeto narrador se humilla:

para luego arrodillarme ante tu boca, ¡ay!
pedirte de limosna una sonrisa. (p.203)

Otro texto de 1949, de Chucho Navarro, con primer intérprete al trío Los Panchos, toma el blasón de los ojos por tema y hace de ellos

2 Los ejemplos de boleros se hallan en esta edición, de la que daré sólo el número de la página.

una metáfora gastada. En “Rayito de luna”, primera estrofa de cuatro versos, la segunda de cinco y la tercera de cuatro, menos que la rima en [u] lo que determina la permanencia de este bolero, al paso de los años, es el vocalismo en [i] que contribuye a fijar un sentido tópico con auxilio de un procedimiento rítmico propio del poema: todos los versos del bolero están encadenados por unas apoyaturas rítmicas en [i] o por sílabas inacentuadas en [i] allí donde la [u] de “luna” y las demás palabras de igual acento desplazan a su contraria en un juego entre vocal aguda anterior y vocal grave posterior.

Un texto de parecida estructura vocálica, pero con realce de la [u] es “Piel canela” (p. 215), de Bobby Capó, autor e intérprete original (sin fecha de escritura), en donde el pronombre “tú” aparece 23 veces para centrar exclusivamente en el objeto del amor pasional toda la estrategia de vida del narrador:

*Que se quede el infinito sin estrellas,
o que pierda el ancho mar su inmensidad,
pero el negro de tus ojos que no muera
y el canela de tu piel se quede igual.
Si perdiera el arco iris su belleza,
o las flores su perfume y su color,
no sería tan inmensa mi tristeza
como aquello de quedarme sin tu amor...
Me importas tú, y tú, y tú,*

Para terminar con este grupo, ejemplifico con un bolero de Cuco Estévez, sin fecha, con primer intérprete a Alberto Beltrán, el cual intenta una enumeración fallida del cuerpo femenino y deja al “todo” el encargo de hacer la labor. Pero en el lenguaje lo que no se dice no tiene sentido. Se trata de “Todo me gusta de ti” (p. 211)

*Tu frente, tus cabellos
y tu rítmico andar,
el dulce sortilegio
de tu mirar.*

Sin duda, los poetas franceses del siglo XII hasta el XVII, entre

ellos los trovadores y trovadoras hasta llegar a Clement Marot y Malherbe, tuvieron menos en cuenta la censura y la autocensura para cantar a las partes invisibles, no digamos ya a las visibles, del cuerpo femenino o masculino. O nuestros poetas españoles que figuran en el libro *La erótica hispánica*, de Xavier Domingo, fueron menos sumisos en estos menesteres que nuestros poetas y boleristas hispanoamericanos de los siglos XIX y XX, tan asidos a la estética y a la moral burguesas.

b) El segundo grupo de boleros con textos que parten de la negatividad del amor pasional para ratificarla al final, y del cual daremos a título de muestra algunos ejemplos, obedecen a una estrategia retórica que acumula un conjunto de semas ideológicos que van desde la humillación del otro, la desvalorización y el avasallamiento hasta las prácticas sadomasoquistas. Los defectos humanos les son imputados al destinatario por el autor del texto. Los roles son intercambiables, o sea, que tanto puede cantar el bolero una mujer como un hombre, haciendo las sustituciones de género y número convenientes. El texto puede ser obra de un hombre como de una mujer. El ejemplo palmario de este tipo de texto es el boleto "Miénteme más" (1945), de Nico Jiménez, con Virginia López como intérprete original, y precursor del bolero "Miénteme" (1950), de Armando Domínguez, con Olga Guillot y Los Tres Diamantes como intérpretes originales. Naturalmente, este último incluye y amplía la ideología del primero, la cual reconoce un valor negativo:

*Miénteme más si con eso
te sientes feliz.* (p. 287)

El segundo bolero colma y lleva al paroxismo el valor negativo de la mentira para reconocer en esta una forma normal del amor. Lo copio completo porque no tiene desperdicio como ejemplo paradigmático:

*Voy viviendo ya de tus mentiras,
sé que tu cariño no es sincero
sé que mientes al besar
y mientes al decir "te quiero"
me conformo porque sé
que pago mi maldad de ayer.*

*Siempre fui llevado por la mala
y es por eso que te quiero tanto,
mas si das a mi vivir
la dicha de tu amor fingido,
miénteme una eternidad
que me hace tu maldad feliz;
¿Y qué más da?
la vida es una mentira;
miénteme más
que me hace tu maldad feliz.*

El bolero “Usted”, de José A. Zorrilla, con Los Tres Diamantes como intérprete original, sin fecha de composición en el libro de Rico Salazar, pero musicalizado en 1951, es otro ejemplo de avasallamiento del destinatario:

*Usted es la culpable
de todas mis angustias
y de todos mis quebrantos.*

Este bolero tiene la rara virtud de pasar del “Usted”, pronombre usado por el amante reverencioso y sumiso, al “tú” demagógico que le resta fuerza de persuasión a la estrategia de conquista:

*Y soy aunque no quiera
esclavo de tus ojos
juguete de su amor.
No juegues con mis penas
ni con mis sentimientos
que es lo único que tengo.*

El paso de esta confusión entre pronombres parece más una deficiencia cultural que un deseo consciente de rebajar al destinatario, que es, evidentemente, una mujer.

c) Los textos que niegan, mediante procedimientos discursivos retóricos y racionales, la existencia del amor pasional son raros, pues el

autor, si aspira a una vigencia y a un contacto con el público, debe dejar abiertas las posibilidades de que los sentimientos del oyente puedan identificarse con el texto y que este le devuelva la esperanza de encontrar un amor ajustado a su medida y aspiraciones. Por esta razón, el tipo de texto que más se acerca a la negación absoluta es el que la relativiza, reconociendo racionalmente la ruptura del vínculo amoroso pero declarando públicamente su creencia en el amor (con esa misma o con otra persona), aunque esto sea imposible en el mundo objetivo, debido a que fuerzas poderosas se oponen, generalmente un intruso/a, un traidor/a, una equivocación, el odio, la vanidad, el orgullo, el egoísmo, etc. Los textos de este tipo abundan, y pueden ser de autoría masculina o femenina, y los intérpretes por igual, los cuales, dependiendo del caso, introducen en el texto las variaciones de género o número que convengan al sujeto masculino o femenino que interpreta el bolero.

Sin embargo, el texto que más se acerca a una negación racional del amor es "No vale la pena" (p. 402), sin fecha de composición y de la autorías de Orlando de la Rosa, con Hugo Romani como primer intérprete original. Este bolero comienza con esta declaración azañosa:

*No vale la pena sufrir en la vida
si todo se acaba, si todo se va;*

y termina con esta constatación, que no explica, sin embargo, el motivo por el cual el sujeto sufriente fue abandonado, aunque la falsedad está en el centro del asunto:

*Perdida se quedó mi vida
cuando te alejaste,
no supe si llorar de angustia
o tratar de olvidarte;
al fin la vida me enseñó
que todo es duda y falsedad.
Por eso no vale la pena
sufrir por amor.*

Otro bolero que se acerca a la explicación racional es "Dos almas" (p. 272), de Don Fabián, con Gregorio Barrios y María Luisa

Landín como intérpretes originales. El texto no tiene fecha de composición, pero debe remontarse a finales de los años 1950 o principios de los '60. Entre las vidas de los enamorados "surgió una sombra de odio" (infidelidad) que motivó la separación. El texto, aunque compuesto por hombre, deja en el limbo si la "sombra de odio" provino del hombre o de la mujer:

*Y desde aquel instante
mejor fuera morir
ni cerca ni distante
podemos ya vivir,
ni cerca ni distante
podemos ya vivir. (p. 272)*

Otro texto cantado por Landín, "Verdad amarga", pero esta vez de la autoría de Consuelo Velásquez, escrito en 1948, se aproxima a la razón del fin del amor explicado discursivamente:

*Yo tengo que decirte la verdad
aunque me parta el alma
[.....]
Yo sé que es imposible nuestro amor
porque el destino manda,
y tú sabrás un día perdonar
esta verdad amarga.*

También Landín es intérprete original, junto con María Victoria, de un texto escrito por hombre, Pedro Flores, en 1944, pero cuya narradora es una mujer. En esa pieza ella se identifica curiosamente como trovadora que goza de entera libertad y tiene el valor de aceptar la disolución del vínculo y verlo como un juego al que se gana o se pierde, pero levantando siempre la bandera del placer y eliminando las pequeñas pasiones y mezquindades que llenan el alma de odio.

*No estoy herida
y por mi madre que no te aborrezco*

*ni guardo rencor.
Por el contrario,
junto contigo le doy un aplauso
al placer y al amor
que viva el placer, que viva el amor
ahora soy libre, quiero a quien me quiera
que viva el amor.*

Con esto cierro mi breve lectura del sentido de tres grupos de boleros que me parece demostrar los nudos ideológicos de la función instrumental, comunicativa y reproductora de los valores y creencias de Occidente acerca de la práctica y la idea del amor, entendido como sublimación e idealización que se enfrenta con el orden empírico. El trabajo que resta por hacer es el de cotejar las causas del retraimiento actual del bolero en la estructura social de los países latinoamericanos, acantonado, según Rico Salazar, por otras formas musicales como el rock, el *twist*, los bailes acrobáticos iniciados por John Travolta y continuados por Michael Jackson, la salsa, el espacio de la discoteca donde ruido y separación de las parejas (imposibilidad del diálogo) marcan el fin del espacio del bolero como forma de socialización de una época.

Partiendo del minueto y otras formas galantes separadoras de los cuerpos en los salones y cortes de los Luises de Francia hasta llegar a una etapa intermedia con los valeses de Johannes Strauss en la corte vienesa, quizá la evolución misma del bolero con su forma extrema de acercamiento y reproducción simbólica del coito haya llegado a su fin en momentos en que las parejas de hoy no tienen esa necesidad, ya que el amor y su práctica se hacen a plena luz del día sin necesidad de bailar pegado.

A esto ha contribuido formidablemente el movimiento de liberación de la mujer que surgió después de la revuelta estudiantil de mayo del 68 en Francia; contribuyeron los grupos contestatarios del movimiento estudiantil y artístico de los Estados Unidos iniciado en Berkeley contra la guerra del Vietnam; quizá haya contribuido a esto el movimiento gay y lesbiano en todo el mundo; quizá haya contribuido a esto todo el movimiento crítico que se ha desatado en el arte y la

literatura; quizá haya contribuido a esto el movimiento pacifista, ecologista y las formas extremas de contra violencia que se dieron en Alemania, Italia, España, Portugal. Todos abogan por una nueva mirada del sujeto, distinta a la que se centraba sobre el individuo como unidad monolítica de los sistemas totalitarios que bajo las formas extremas del capitalismo y el socialismo excluyen cualquier forma de libertad para el sujeto. El debate queda abierto.

El flamenco: música nacional de España (Esquema para un programa radial)¹

1. Orígenes, técnica e historia

Los tres grandes géneros de ola música flamenca o gitana, que es la música nacional española, son llamados cantes primitivos por los estudiosos. O sea, la raíz básica del cante. Estos géneros son las *tonás* (apócope de tonadas), las *siguiriyas* o seguiriyas y las *soleares* (contracción de soledades). Todo lo que se desprende de estos tres grandes géneros son cantes derivados².

Es necesario hacer ahora unas cuantas precisiones técnicas y de origen histórico. Sin recurrir a ejemplificaciones de los grandes tratadistas del cante flamenco, tales como Estébanez Calderón, Jorge Borrow, Manuel y Antonio Machado, Falla, García Lorca, González Climent, Felipe Pedrell, García Matos, etc., me limitaré a unos cuantos textos que sirven al propósito de iniciar a los lectores en el gusto y sabor de la música nacional de España. Sin ánimo de erudición, centraré estos trabajos y su ejemplificación en el libro de Arcadio de Larrea *Guía del flamenco* (Madrid: Editora Nacional, 1975) y en los opúsculos *Archivo del cante flamenco*, de José María Caballero Bonald (que acompaña la antología "Medio siglo de cante flamenco", de Ariola Eurodisc, con cuatro discos compactos; y, por otra parte, el de José Blas Vega, que acompaña su "Magna antología del cante flamenco", publicada por Hispavox y que contiene 10 discos compactos. También utilizaré la

1 *ES*, viernes 8 de abril de 1994, p. 6.

2 El productor del programa debe poner un CD con tres ejemplos de estos géneros.

“Antología del cante flamenco” de 1955, de Hispavox, con dos discos compactos producidos en 1988 sobre la versión de 1960. Otras referencias discográficas no contenidas en estas antologías, serán precisadas en el camino.

Porque existen ligeras, o a veces gruesas, contradicciones entre Caballero Bonald, Vega y Larrea, utilizo esas tres fuentes, aparte de la sencillez y sentido práctico de su respectiva obra.

De entrada, es radicalmente imposible establecer el origen del cante flamenco e incluso de los gitanos. Lo único cierto es que provienen del Indostán y se desparrramaron por Europa en la época del temible Tamerlán. Tampoco se sabe cuándo se establecieron en España.

Lo único cierto es que a finales del siglo XVIII tenemos documentada su existencia y la de su cante cuando salieron de su ámbito clandestino a raíz de la real disposición de Carlos III para que cesara la persecución contra los gitanos. La realización cumbre de los gitanos reside en que habiendo sido, y siéndolo todavía hoy, una minoría despreciada y vilipendiada, contra la cual se ejerció una violencia implacable, esta haya logrado imponer su arte y desplazar del escenario a cualquier otro tipo de cante hasta convertir el flamenco en el símbolo mismo de España. Que también ese mismo cante haya podido llegar a ser la transición entre música popular de valor y música culta no podemos dejar de evocar a la sociedad gitana (al grado de que cuando oímos una pieza de Albeniz, Rodrigo, Falla, o composiciones extranjeras como las de Bizet, Lalo o Ravel). Que esta música y cante hayan ejercido una influencia enorme en Occidente y, particularmente, en las formas musicales populares hispanoamericanas. Cuando una forma musical popular hispanoamericana o de otro ámbito geográfico ha influido el flamenco, este termina absorbiéndola hasta el grado de que se dice entonces que la referida forma musical ha sido aflamencada. Nadie dice una toná, siguiiriya o soléa amerengada, sino un merengue aflamencado, y así sucesivamente para los ritmos extranjeros no gitanos o para los cantes no flamencos de otras regiones de España.

Si los orígenes de la humanidad gitana se perdieron, es una necesidad tratar de explicar el significado de la palabra flamenco o gitano para establecer árboles genealógicos.

El cante flamenco o gitano se compone de coplas, o sea de un "conjunto de versos" cuya definición técnica, número y cantidad silábica responderá a cada una de sus formas grandes o derivadas. Según los tratadistas, y Larrea en particular, la copla cantada se «compone de *temple*, *salida*, *tercios* y *caída*. *Temple* son unas breves pruebas que hace el *cantaor* para probar su voz y si a ella conviene la tesitura del acompañamiento a la guitarra...» [En todos los casos de términos técnicos de la voz y la guitarra, ilustrar con ejemplos extraídos de los CD. «La *salida*, según el mismo autor, puede estar constituida por un fragmento del primer verso cantado (*sevillanas*), pero en los cantes propiamente flamencos lo es por el *ay* previo, que debe coincidir con la caída o resumirla. Los tercios son cada una de las frases musicales, coincidan o no con los versos, y la *caída* es la cadencia final. Algunos cantes (la *caña* entre otros) exigen ser seguidos de un *macho*, cante breve que les sirve de final y remate.»

A todas las formas musicales del flamenco se les llama cante, pero también a cada una de ellas (*cante por soleares*). Caballero Bonald y Vega hacen muchas divisiones de estos cantes. Pero sean cantes originales o derivados, existe un grupo que sólo es para deleite del oído. Son los cantes para escuchar o *cante alante*, o *cante de p'alante*. Y por supuesto, existe el cante que se ejecuta para acompañar el baile o *cante para bailar*, *cante atrás* o *cante de p'atrás*. Estas dos divisiones no se «refieren a los cantes en sí mismos, sino a la función desempeñada en el momento de producirse» (Larrea). Si es para escuchar, el cantor debe ir delante; si es para bailar, el *cantaor* debe ir detrás.

Algunos cantes que originalmente eran para bailar, se han transformado en cantes para escuchar (*la malagueña* y algunos *fandangos*). O al revés, como ha sucedido con la *soleá*, la *siguiriya* y el *martinete*. Si los cantes tienen extenso ámbito tonal (tercios prolongados) son *hondos* o *grandes*. Si tienen reducido ámbito tonal (una sexta o menos) se llaman *livianos*. A los *livianos* ha comenzado a llamárseles *chicos*, o sea, que son «de menguado fuste y carácter más alegre».

Los rasgos distintivos de la voz del *cantaor* pueden ser «*afillá*, *reonda*, *natural*, *fácil* y de *falsete*» (Larrea). La primera [ejemplo con José Menese y Manuel Gerena] es la ronca y velada y su nombre la toma del Fillo, Francisco Ortega Vargas, uno de los grandes del flamenco, llama-

do “rey de todos los cantaores” (Vega, p. 23), quien vivió a mitad del siglo XIX. La segunda es la viril y aterciopelada, llamada también *flamenco*, quizá por ser la más apropiada para este cante, pero otros sostienen que la más avenida es la *afillá*. La tercera es «de pecho también, pero con *rajo*, recurso expresivo peculiar que consiste en *rajar*, o sea, enronquecer determinados pasajes. La *fácil* es la flexible y fresca [ejemplo de Ángel de Álora, Bernardo el de Los Lobitos, Manolo Fregenal y Juanito Valderrama]...«da de *falsete* [...] se emplea en determinados pasajes para el *floreo*.» (Larrea)

Los quejidos o *quejíos* son los *ayes* del cantaor. Pueden ir al principio, en medio o al final del cante. Los *farfullos* «son las *glosolalias* intercaladas (*lerele, trajilitraji, tiritirán, trantrantrán*). A la vocalización extendida se le llama *jipío* o jipido.

La guitarra acompaña, con *son* y con *jaleo*, al cante. Sólo el *martinete*, la *toná* y la *liviana* no se acompañan con guitarra. El *son* o ritmo del cante es llevado por las *palmas*, de diferentes calidades (*redoblás* o *encontrás*, *sordas* o *naturales*.) Si el ritmo del cante se hace golpeando con la mano la mesa, etc, la pierna o con la suela y el tacón el suelo o el tablao, se le llama *son a golpe*. El ritmo puede ser llevado por los *pitos* o pitidos, «chasqueando los dedos medio y pulgar. Se le llama *jaleo* a las exclamaciones que excitan» al cantaor a cantar: *olé, arsa, así se canta Perico, vamo valiente*.

Dice Larrea que además de cantarlo, «el cante se puede *apuntar*, *cantiñear* y *decir*. El primero significa «cantar por lo bajo, como recuerdo y llamada al cantador; el segundo equivale a cantar por lo bajo y, además, a cantar por quien no posee buena interpretación; decir el cante es conferirle intimidad y comunicación plena; de ahí que “saber escuchar es un arte”, porque el escuchar se corresponde al decir, como el oír al cantar.»

Larrea señala que en «el toque de guitarra se distinguen los *paseos* y las *falsetas*.» Los primeros «son unos rasgueos que sirven para dar comienzo y fin a las *falsetas*.» Estas últimas se definen, voz e instrumento indisolubles, como «los intermedios, casi siempre punteados, que ejecuta el guitarrista antes del cante o entre copla y copla. Característica del acompañamiento flamenco es el de la tapa de la guitarra, capirotazo y alzado».

2. Las formas grandes y sus derivados³

De los tres autores de libros y antologías de divulgación del flamenco —Arcadio de Larrea, José Manuel Caballero Bonald y José Blas Vega—, vamos a seguir el itinerario de este último para hablar de las tres formas grandes del cante y sus derivados.

Aunque los tres admiten como formas grandes una tríada, no siempre en cada una de esas tríadas aparecen las mismas raíces básicas y los mismos derivados ni las mismas definiciones. Nos auxiliaremos de los conocimientos de los tres buenos flamencólogos allí donde haya deficiencia, falta de claridad o contradicción entre uno u otro.

Vega, en su *Magna antología del cante flamenco* (que abreviaremos *Macf*, seguida por el número de la página), define el primer grupo como cantes flamencos primitivos y básicos con sus derivados. Son seis. El grupo número I es el de los *romances*, *corridos*, *corridas* o *carretillas*, las cuales no tienen derivados. El segundo es el de las *tonás* o cantes sin guitarra, cuyos derivados son las *tonás*, *deblas*, *martinetes* y *carceleras*. El tercero es el de las *siguiriyas*, cuyos derivados son la *liviana* y la *serrana*; el cuarto es el de las *soleares*, cuyos derivados son la *alboreá*, la *caña*, el *polo*, la *petenera* y la *bulería*.

El quinto es el de los *tangos*, cuyos derivados son el *tiento*, el *tanguillo* y la *Mariana*; y, finalmente, el sexto, cuyos derivados son la *cantiña*, la *alegría*, el *cante de las Mirris*, los *caracoles*, la *rosa*, el *mirabrás*, la *contrabandista*, la *romera*, la *cantiña de Romero el Tito*, la *cantiña de Pinini* y la *cantiña de Córdoba*.

En el grupo número II de cantes flamencos derivados del fandango se ubican cuatro formas grandes. En primer lugar están los *cantes de Málaga*, cuyos derivados son la *rondeña*, la *jabera*, los *verdiales*, los *fandangos locales*, las *malagueñas locales* y las *malagueñas de creación personal*. En segundo lugar están los *cantes de Levante* y *cantes de las minas*, cuyos derivados son la *granaína*, la *media granaína*, el *taranto*, la *taranta*, la *cartagenera* y la *minera*. La tercera forma son los *fandangos de Huelva*, cuyos derivados son los *estilos locales* y los *estilos personales*. Finalmente, la última forma grande

3 ES, viernes 6 de mayo de 1994, p. 10.

es el *fandango de creación personal*, que como su nombre lo indica, no tiene derivado.

En el grupo número III, definido como de cantes varios aflamencados, se ubican tres categorías según su origen geográfico conocido o dudoso: a) de origen folclórico andaluz, cuyas formas son las *sevillanas*, las *saetas*, los *campanilleros*, los *villancicos*, las *bamberas* y los *pregones*; b) de origen híbrido o incierto, cuyas formas son *la farruca* y el *garrotín*; y, en último lugar, c) de origen hispanoamericano, cuyas formas son las *guajiras*, las *milongas*, las *colombianas* y las *rumbas*.

Vega apunta un dato interesante: «El romance como forma flamenca pasó desapercibido a los flamencólogos y hasta 1960 no adquirió su nomenclatura, siendo un tema desconocido y poco tratado.» (Macf, 11.) Pero este autor rastrea la bibliografía donde aparece documentada esta forma de cantar corrida y monorrima en *La gitanilla* de Cervantes, en Serafín Estébanez Calderón, tanto en su carta del 21 de abril de 1839 a Pascual de Gayangos como en su obra posterior de 1847 en *Escenas andaluzas* (cap. "Una fiesta en Triana"). También las referencias a esta forma primitiva del flamenco se encuentran en la novela *La gaviota* (1849) de Fernán Caballero y en tres piezas de Juan Valera: *El comendador de Mendoza* (1877), *Juanita la Larga* (1895) y *Mariquita y Antonio* (1906).

Vega asegura que a contrapelo de estas referencias literarias a los romances, estos ya estaban profundamente anclados en el alma popular desde el siglo XV. En toda la Edad Media los romances o canciones de gesta se cantaban en los castillos de los señores feudales, con o sin instrumento. Los gitanos, cuyo origen y llegada a España se pierde en la bruma del tiempo, transformaron lo que encontraron de cante autóctono, morisco o judaico y fueron poco a poco introduciendo cambios de la gran épica a la épica popular hasta desembocar en lo que conocemos hoy como cante flamenco, que es lo importante por ser su funcionamiento actual. Esto explica quizá la "degradación" de los romances de Roldán, de los Doce Pares de Francia, de Gerineldos o de Bernardo del Carpio hacia formas populares como "El romance del ciego de la peña", el de la "Princesa Celinda", "El corregidor y la molinera" y "El romance de la monja". Esa épica popular pasará como irrisión de la ópera al género chico, o sea, la opereta, la zarzuela y el sainete.

El hecho de que la forma de cantar el romance fuera popular en el siglo XV, es decir de 1401 en adelante, podría corresponderse con la llegada de los gitanos no sólo a España, sino a gran parte de Europa, pues a partir de 1402 se inicia, sino antes, el éxodo asiático hacia Occidente a raíz de la derrota del sultán turco Bayaceto I en Ancira a manos del temible Tamerlán o Timur Lenk (1336-1405), conquistador tártaro despiadado y creador del segundo imperio mogol. El gran desparramamiento de tribus, pueblos y nómadas asiáticos desde Samarcanda hasta el Bósforo con destino a Europa ha sido conocido como una de las emigraciones más emblemáticas del mundo. Pero todo esto no es más que conjetura, pues en punto a origen no hay nada cierto. Aunque se sabe que los gitanos llegaron a Europa desde el Indostán, ¿qué nos importa su origen si su origen es el presente mismo en su funcionamiento diario en la cultura española?

Es bueno decir, en beneficio de los neófitos, que los romances sobre los que se inspira la música flamenca son los mismos que aparecen en el Romancero español pero sometidos a la transformación cultural de los gitanos, con la suma de los romances de la épica popular.

Para el esquema del programa radial utilizaremos el disco compacto número 1 de la *Macf* y serán tocados por grupo temático y por ciclos, previa definición e historia de cada tema, ciclo y romance, de la manera siguiente: 1) romances de Flores y Blancaflor; 2) romances del ciclo carolingio; 3) romances del ciclo del Cid; 4) romances del ciclo de Bernardo del Carpio; y, 5) ciclo de romances moriscos.

3. Las formas grandes y sus derivados⁴

En los corridos o romances, las medidas silábicas son libres, al igual que las de las tonadas (tonás). Ambas formas se cantan sin guitarra.

Las tonás o cantes sin guitarra se dividen en toná, debla, martinete y carcelera. Las tonás se ponen en boga en el siglo XVII. Estas comenzaron como canto secreto y familiar y no fueron conocidas

4 ES, viernes 10 de julio de 1994, p. 6.

del público sino en el siglo XVIII, después que cesó la persecución contra los gitanos.

Dentro del grupo I, de los tres en que se divide el flamenco (cantes básicos y derivados), la toná, al igual que la siguiriya, se cantaba a *capella*, según Caballero Bonald. Pero Arcadio de Larrea dice que no hay prueba de esto (*Guía del flamenco*, p. 44.)

En el grupo de las tonás existen cinco estilos de base común conocidos hasta ahora: la toná grande, la toná chica, el martinete, la carcelera y la debla, esta última creación de Tomás Pavón. Se cree que la palabra debla quiere decir diosa en caló. Hay dos formas tributarias de las tonás: la toná litúrgica y la saeta, ambos de carácter religioso, y los antiguos romances o corridas.

De estos últimos se derivan la giliana y la nana moruna. Ejemplo de toná es la que canta Rafael Romero: «No te rebeles, serrana/aunque te mate tu gente./Yo tengo echao juramento/de pagarte con la muerte.» Ejemplo de martinete, del mismo Rafael Romero: «¡Ven acá, mujer del mundo,/convéncete a la razón!/¡Que no hay un hombre en la Tierra,/tan fijo como el reloj.» Ejemplo de carcelera, que es cante propio de presos: «Veinticinco calabozos/tiene la cárcel de Utrera,/veinticuatro tengo andados/y el más penoso me queda.» (Larrea, p. 28) O este otro: «Tengo la tierra por cama,/por cabecera un ladrillo;/para alivio de mis penas,/en los pies un par de grillos.» Ejemplo de debla, la que canta Rafael Romero: «En el barrio de Triana/ya no hay pluma ni tintero,/pa escribirlo yo a mi mare,/que hace tres años que no la veo.» Con excepción de los textos de las carceleras, los demás están en el CD titulado *Antología del cante flamenco* (Acfl.)

Dentro de la siguiriya, segundo núcleo fundamental del flamenco, existen dos formas: la liviana y la serrana. Ejemplo de la primera, según Caballero Bonald llamada playera, de plañir y no de playa, cantada por Rafael Romero en Acfl: «De mi vera te fuiste/sin apelación./Ahora tú vienes, hincá de rodillas,/pidiendo perdón.» En el mismo CD el Chaqueta canta una siguiriya *cambiá* o invertida, o llamada del Fillo: «Desde la Polverita/hasta Santiago,/las fatiguitas de la muerte/me arrodieron.» El ejemplo de la siguiriya liviana es el que canta Pepe de la Matrona en Acfl: «Ventanas a la calle/son peligrosas/pa las madres que tienen/sus niñas mozas.» El último ejemplo de siguiriya se-

rrana es del mismo Pepe de la Matrona en *Acfl*: «Yo crié en mi rebaño/una cordera/de tanto acariciarla,/se volvió fiera./Y las mujeres,/cuando más se acarician/, fieras se vuelven.»

A propósito de la siguiiriya playera, De Larrea dice que no hay filológicamente prueba de que derive de *plañir* (*Guía*, p. 39).

Según de Larrea (p. 42), las soleares son un misterio más del flamenco. Para Caballero Bonald son las madres primeras de otros cantes. Son el portentoso y certero resultado de las canciones gitanas posteriores a la aparición pública de tonás y siguiiriyas. Cante de baile en su origen, necesitó la guitarra.

Las formas de las soleares son la alboreá, la caña, el polo, la petenera y la bulería. La primera, también llamada alborá o arborá, deriva de la soleá. Conserva cierto sentido ritual y se canta en privado en las celebraciones íntimas de los gitanos: bodas, bautizos, etc. Ejemplo de alboreá es la que canta Rafael Romero en *Acfl*, que comienza: «En un verde prado/tendí mi pañuelo;/salieron tres rosas,/ como tres luceros.» Ejemplo de bulería, que deriva tal vez de burlería, y de ahí burla, engaño, es la que canta Rafael Montoya -Jarrito- en el CD de la *Acfl*: «De terciopelo el vestido/pa el Niño de San Antonio,/que se lo tengo ofreció./Madre mía de la Merced/como mi gusto se logre,/un hábito voy a romper./A mí me duele, me duele,/la boquita de decirte,/gitana, si tú me quieres.»

La caña y el polo tienen origen desconocido (Vega, p. 36.) Hay una variante del polo: el polo tobalo, quizá por el nombre del pueblo de Tobalo y del cantaor Tobalo, de voz hueca, que lo popularizó. Caña y polo tienen más de un siglo de existencia. Sus grandes cultores fueron Planeta y el Fillo. Hay dos versiones del polo: la *soleá apolá* y la *soleá corta de Triana*. Pero hoy apenas si se cultivan. Ejemplo de caña, la que canta Rafael Romero en *Acfl*: «A mí me pueden mandar/a servir a Dios y al rey. Pero olvidar tu persona/(arsa y viva Ronda,/reina de los cielos),/no me lo manda la ley.» Ejemplo de polo, el que canta el Niño de Almadén en *Acfl*: «Carmona tiene una fuente/con catorce o quince caños,/con un letrado que dice:/Viva el polo de Tobalo»./Toítos le piden a Dios/la salud y la libertad;/y yo le pido la muerte/y no me la quiere dar.»

Existen dos formas de peteneras: una corta y otra larga, oriundas ambas del cancionero popular de la provincia de Cádiz. Aunque, sin

dato concreto, se dice que esta forma nació en Paterna de la Rivera (Cádiz) y que de ahí tomó su nombre deformado de petenera. De Larrea rebate esta tesis y afirma que tal vez es canto americano, que ya existía en Cuba y cita un cuarteto en apoyo de su afirmación: «He nacido en La Habana/debajo de una palmera;/me bautizaron los moros,/me pusieron Petenera.» (*Guía*, p. 36)

Pero José Blas Vega (Macf, p. 37) aporta datos de que ese cante tomó el nombre de una cantaora llamada La Petenera, que es igual a Patenera, es decir, oriunda de Paterna de la Rivera (Cádiz). Dice Vega que Patenera no es nombre ni apellido andaluz, ni siquiera gitano; que de Patenera, por razones de aspiración y de eufonía se pasó a petenera, según postula Demófilo (Antonio Machado y Álvarez); que según el testimonio del cantaor Juanelo, recogido por Demófilo, este conoció a La Petenera y, finalmente, que “la tradición y la leyenda nos han proporcionado datos de la vida de esta cantaora, que debió de ser despiadada y cruel con los hombres, según las quejas de sus amantes desdeñados»: «Quien te puso Petenera/no te supo poner nombre,/que debía haberte puesto/la perdición de los hombres.» Pero la copla final es reveladora: «La Petenera se ha muerto/y la llevan a enterrar/y en el panteón no cabe/la gente que va detrás.»

La impresión de Larrea es una ilusión geográfica. Según él, el ritmo primitivo indica raíz americana. La letra es de cepa gitana, con un simple cambio de nombre de ciudad y de flora (La Habana, palmera). Si Estébanez Calderón habla por primera vez de perteneras, lo que ha de investigarse es un simple cambio lingüístico a petenera y lo que eso implica musical y poéticamente. Cuba, para 1880, fecha de documentación de esta copla, es puramente española y los cantaores flamencos la visitaban con frecuencia. El ejemplo más contundente es el del Piyayo, completamente influido por el ritmo musical y por el español cubano.

Vega sostiene, para contrarrestar la opinión de Larrea, que la petenera, en «su forma folclórica o regional, cuyo ritmo ya encontramos en composiciones del siglo XVIII, adquirió mucha popularidad en la segunda mitad del siglo XIX entre las mocitas andaluzas. En Sevilla, concretamente, estuvieron muy de moda a partir de 1879 e hicieron tanto furor en 1881, que de este año, que fue de gran escasez de víveres, se cantó: «Del año de las peteneras/nos tenemos que acordar,/

que anduvo la Pura y Limpia/en el canasto del pan.» (*Macf*, p.38) En el CD de esta antología hay dignos ejemplos de peteneras: “Al pie de un pocito seco”, petenera de Medina el Viejo cantada por Pepe de la Matrona; “Yo he visto a un niño llorar”, petenera de Chacón cantada por Enrique Morente; “Qué penita y qué dolor”, petenera de la Niña de los Peines, cantada por Gabriel Moreno y “En La Habana hice una muerte”, soleá petenera cantada por Pepe de la Matrona. También en el CD *Acf* Rafael Romero canta la petenera corta “Ven acá, remedidora: “Ven acá remedidora,/y remedia mis dolores,/que está sufriendo mi cuerpo/una enfermeá de amores.»

4. Las formas grandes y sus derivados⁵

La Niña de los Peines, la famosa Pastora Pavón (hermana de Tomás), fue la más genial creadora o recreadora de la petenera. Pero el debate permanece abierto porque está en discusión el asunto.

José Blas Vega sostiene (*Macf*, 38) que quien popularizó la petenera corta fue Pastora Pavón, pues «la petenera grande con sus mol-des, su estructura y su melodía es anterior a la Niña de los Peines, y su carta de naturaleza flamenca se debe a Medina El Viejo, padre de El Niño Medina.»

La petenera larga parece que ronda el aliento de alguna soleá, pero la corta no ha perdido su evidente raíz folclórica. Entre los gitanos, y por supersticioso atavismo, suele creerse que la interpretación de este canto atrae siempre a la desgracia.

Ni a Rafael Romero, ni a intérpretes tan famosos como José Núñez Meléndez (1887-1980), mejor conocido por Pepe de la Matrona, uno de los grandes del canto, parece haberles sucedido nada después de haber grabado la más famosa de las peteneras: «¿Dónde vas, bella judía,/ tan compuesta y a deshora?/Voy en busca de Rebeco,/que espera en la sinagoga./ Al pie de un árbol sin fruto/me puse a considerar:/ ¡qué pocos amigos tiene/el que no tiene qué dar.»

5 *ES*, viernes 8 de julio de 1994, p. 6.

Queda por decir algo breve de la bulería. Quizá derivado este vocablo de burla, de ahí burlería y finalmente bulería, engaño. Como cante es una varianteailable de la soleá. Hay tres formas de bulerías: de Jerez, de Cádiz y de Sevilla y Utrera. Nuestro ejemplo de bulería es la que canta Rafael Montoya –Jarrito– en el CD de la *Acf*, acompañado de Perico el del Lunar en la guitarra: «De terciopelo el vestido/pa el Niño de San Antonio,/que se lo tengo ofrecío./Madre mía de la Merced,/como mi gusto se logre,/un hábito voy a romper./A mi me duele, me duele,/la boquita de decirte,/gitana, si tú me quieres.»

Vamos ahora a ver los tangos, familia muy prolífica. Hay tres formas: los tientos, los tanguillos y La Mariana. Los tientos son una versión más pausada y meditativa de los tangos. Vega, (p. 44) da el ejemplo clásico de tango popularizado por quien hizo famoso este cante, la Niña de los Peines: «Péinate tú con mis peines/que mis peines son de azúcar,/quien con mis peines se peina/hasta los dedos se chupa.» Hay otro ejemplo clásico de tango: el que canta Pericón de Cádiz (Juan Martínez Vilches) en el CD de la *Acf*: «Toítos los ojos negros/los van a prender mañana;/y tú, que negros los tienes,/échate un velo a la cara.»

Rafael Reyes Nieto, El Piyayo (1864-1941), pintoresco cantaor de los años 1920, popularizó, al fundirlos con el punto guajiro de Cuba, los tanguillos que llevan su nombre (“Los caminos están muy malos”, Vega, p. 45), interpretados por Ángel de Álora en el CD de la *Macf*. Incluso las letras son análogas y obedecen, cosa rara de la versificación flamenca, y no rara para mí, a la décima o espinela tradicional castellana, muy incrustada también en el folclore hispanoamericano.

Una última variante de los tangos es la Mariana, muy popular a principios de siglo, pero hoy en desuso. Diversas leyendas se han tejido, como en casi todas las explicaciones de los orígenes de los cantes, sobre este ritmo que llegó a constituirse «en cante autónomo, con personalidad diferenciada y que hasta tuvo cantaores especialistas que de ella tomaron sus alias, como el Niño de las Marianas.» (*Acf*, 73) El ejemplo clásico es la mariana cantada por Bernardo el de Los Lobitos en el CD de la *Acf*: «Yo vengo de Hungría/de Hungría yo vengo/con mi Mariana/me busco la vía,/Trololó, trololó...»

Para terminar con las formas grandes del grupo I, vamos a ver sucintamente el género de las cantiñas, el cual tiene por lo menos once cantes, a saber: las cantiñas, las alegrías, el cante de las Mirris, los caracoles, la rosa, el mirabrás, la contrabandista, la romera, la cantiña de Romero el Tito, la cantiña de Pinini y la cantiña de Córdoba.

Nos vamos a centrar solamente en los cantes que han sobrevivido al tiempo y a las veleidades de la moda. Estos son la cantiña a secas, los caracoles, el mirabrás y la romera. Quien desee adentrarse más en la complejidad, origen y forma rítmica de estos cantes puede consultar la inmensa bibliografía sobre el tema.

Informa Vega (*Macf*, 50) que todos estos cantes eran festeros y desde la revolución de 1820 se mezclaron con lo político y lo patriótico y que casi siempre llevan el nombre artístico del tema principal de la copla que se canta, con excepción de la romera. El mirabrás, en su forma grande musical, «lleva el mismo acompañamiento y ritmo que las alegrías. En su repertorio cancionístico aparecen partes de cantiñas y un pregón de frutas.

El clásico mirabrás es que canta Rafael Romero en el CD de la *Acfl*: «A mí qué me importa que un rey me culpe,/si el pueblo es grande y me abona./Voz del pueblo es voz del cielo,/no hay más ley que son las obras./Con el mirabrás,/se amarra el pelo/con una hebra de hilo negro.» Pericón de Cádiz, voz de seda, también canta este mismo mirabrás en el CD de la *Macf*.

Los caracoles, el más famoso de los cuales es el que cantó Jacinto -Niño-de Almadén para la *Acfl*, debieron sufrir, antes de llegar a esta síntesis poética, sucesivas transformaciones y variantes, hasta que el gran Chacón domeñó la forma y nos la entregó con el sello de su personalidad: «Cómo reluce/la gran calle de Alcalá/cuando suben y bajan/los andaluces.»

Las alegrías, «de tercios breves, ondulados y rítmicos, que se rizan y desrizan en el aire con el garbo serpentino de una *revolera*» son solera antigua del flamenco. Con sus melismas, es el más genuino cante con baile de las marismas de Cádiz. En el CD de la *Acfl* tenemos la clásica alegría cantada por Pericón de Cádiz: «Aunque pongan en tu puerta/cañones de artillería,/tengo que pasar por ella,/aunque me cuesta la vía.»

La romera es «cante dinámico y valiente», nació de una antigua cantiña creada por el famoso cantaor Romero el Tito, el preferido de las bailaoras de tronío, quienes no buscaban a otro que a él a finales del último tercio del siglo XIX. Ejemplo de romera es la cantada por El Chaqueta en el CD de la *Azf*: «Romera, jay, mi Romera!/ no me cantes más cantares./ Como te coja en el yerro/ no te salva ni tu mare.» Hay aquí un juego de palabra entre “yerro” y “hierro”, efecto de la voz del cantaor que pronuncia yerro en vez de hierro. Con la rapidez de la pronunciación, la vocal se vuelve consonante.

5. Cantes flamencos derivados del fandango⁶

En las crónicas anteriores se hizo repaso y definición de la forma-sentido del grupo I de la música flamenca, o sea, los cantes primitivos y básicos con sus derivados.

En lo que sigue, y auxiliados de los tratadistas cultos y populares, haremos lo propio con el grupo II, de los tres en que se divide la música nacional de España.

En este grupo II hay cuatro grandes formas. Cada una tiene sus derivados. La primera son los cantes de Málaga, cuyas formas o subgéneros son la rondeña, la jabera, los verdiales, los fandangos locales, las malagueñas locales y las malagueñas de creación personal.

La segunda gran forma son los cantes de Levante y cantes de las minas. Sus formas o subgéneros son la granaína, la media granaína, el taranto, la taranta, la cartagenera y la minera.

La tercera gran forma son los fandangos de Huelva. Sus formas o subgéneros son los estilos locales y los estilos personales.

La cuarta y última gran forma son los fandangos de creación personal. Como su nombre lo indica, no podemos dar nombres de formas porque cada una lleva el nombre de su propio creador y es única e irrepetible.

Hay que distinguir en estos cantes de Málaga los fandangos gitanos de los fandangos malagueños.

6 *ES*, viernes 29 de julio de 1994, p. 6.

Los primeros difieren radicalmente de un abultado inventario de otros fandangos surgidos en otras regiones andaluzas. El fandango gitano deriva de la soleá.

Con respecto a los otros fandangos, llamados malagueños, es bueno decir que también un baile árabe tuvo este mismo nombre. Pero Arcadio de Larrea (*Guía del flamenco*) sostiene que es un nombre americano derivado de una voz bantú. Cuando los árabes fueron expulsados de España, los gitanos se lo apropiaron y lo transformaron tal como existe hoy. El manantial del fandango es inagotable. Cada región cuenta con su propia versión. O sea que aparte de los malagueños, existen los de Almería y Jaén, Murcia, Granada, la Peza y Güéjar, Córdoba, Lucena y Cabra. Cada uno con su nombre.

Veamos las definiciones y rasgos de estos fandangos:

1. Malagueñas. Artísticamente enriquecidas a través de su peculiar formación histórica. Son los verdiales y bandolás. Existen varios tipos: malagueñas perotas o cuneras porque sus artífices vienen de Álora. Enrique el Mellizo, Fosforito, la Trini, el Canario, la Chilanga, Fernando de Triana y Antonio Chacón han sido sus grandes cultores. En el CD de la *Acf* hay ejemplos clásicos de dos malagueñas, con letras del Mellizo y cantadas por el Niño de Almadén la primera, y por Pericón de Cádiz, la segunda. La primera dice: «¡Viva Madrid, que es la Corte!/ ¡Viva Málaga, la bella!/Y para puertos bonitos, Barcelona y Cartagena.» La segunda dice: «Este querer tuyo y mío/dime dónde va a llegar;/tú tratas de aborrecerme,/yo ca vez te quiero más,/¡Que Dios me mande la muerte!»

2. Verdiales. Es el fandango más antiguo de la región malagueña, nacido en la zona olivarera llamada Verdiales. Ligados a la trilla de la aceituna, oficio de gitanos desde el siglo XV. Con Juan Breva se aísla lo puramente folclórico de este cante aportado por los pandas o conjuntos instrumentales de verdiales, para darle su sello verdaderamente gitano.

En el CD de la *Acf*, Bernardo el de Los Lobitos grabó las letras de la siguiente forma: «¡Ay, pueblo de los Verdiales!/ «Quién te pudiera traer/metido en la faltriquera,/como un pliego de papel»

3. Bandolás. Es un verdial lento y desembarazado de medidas. Se acompaña de una sola guitarra y se desentiende de su función complementaria dentro del baile, razón por la cual se convirtió en bandolá o fandango abandolao. Su nombre, al parecer, proviene del instrumento con que se toca: la bandola o bandurria. Su más fecundo creador fue Juan Breva, nacido en Vélez.

4. Rondeñas. Es un fandango abandolao, aclimatado en Ronda. En la *Acfl* hay un ejemplo de esta forma. La canta el Niño de Almadén. La primera estrofa dice así: «Por esos mares de Dios,/navengando, me perdí;/y con la luz de tus ojos/a puerto de mar salí.»

5. Jaberías. José Blas Vega escribe esta palabra con v. La jabería (de “habera”, aspirada la h, vendedora de habas) es otra modalidad dependiente de los primitivos flamencos abandolaos, pero de muy particulares y difíciles adornos expresivos. Conocida en sus primeras manifestaciones del siglo XIX con el nombre de “cante de María Tacón”, hoy ha sido rescatada por los grandes cantaores de la región.

De Larrea (obra citada) contradice la tesis filológica de Caballero Bonald y otros autores y sostiene que el nombre de “jabería” le viene dado a este cante por la Jabería, una célebre cantaora. A los especialistas que sigan discutiendo este asunto.

El ejemplo de jabería que nos trae el CD de la *Acfl*, cantado por el Niño de Málaga, dice así: «Se despierta un rey celoso,/coge la pluma y escribe,/y en el primer renglón pone:/ “Quien tiene celos, no vive”».

6. Cantes flamencos derivados del fandango⁷

Proseguimos con la definición, hasta terminar, del grupo II de los cantes flamencos derivados del fandango. Entre esos cantes de Málaga nos quedan los verdiales, los fandangos locales, las malagueñas locales y las malagueñas de creación personal.

7 *ES*, viernes 19 de agosto de 1994, p. 6.

Tomás Andrade de Silva escribió unas notas con el título de "Sobre los orígenes de treinta y tres cantes" para la *Agl*, de Hispavox.

6. Verdiales. El autor dice lo siguiente de este cante: «El origen fundamental de la verdial hay que buscarlo en el fandango. Seguramente en su primitiva forma no sería otra cosa que un fandango bailable compás de tres por ocho, movimiento moderado—, que en las rocosas estribaciones de El Chorro, de Teba y de Carratraca, y del término del que tomó el nombre, viviendo a diario en las gargantas de los hombres del campo, fue adquiriendo poco a poco ese dejo característico malagueño que lo diferenció, le dio personalidad y terminó por darle también carta de naturaleza como cante autónomo.» (p. 38)

De Larrea (obra citada, 44), no difiere de esta definición, aunque aporta los datos de cómo se forman las pandas que tocan los verdiales y el ceremonial que se sigue para su ejecución. Pero se trata del verdial folclórico, no del que doblegó el flamenco y que se reduce, en el interpretado por Bernardo el de los Lobitos, a la guitarra de Perico el del Lunar y la voz del cantaor: «Vengo de los Verdiales,/de los Verdiales vengo;/vengo de echarme una novia,/de echarme una novia vengo.»

7. Los fandangos locales: Dice De Larrea (obra citada., 30) que sobresalen, «por la abundancia de estilos, los de poblaciones integradas en la provincia de Huelva. Entre ellos hay que señalar, cané, fandango cantado a coro, y de porfía, con las coplas de desafío.»

Entre los más famosos hay que mencionar los Fandangos de Lucena. Son una modalidad, entre otras tantas, de verdiales y bandolás. Son variante local de los primitivos fandangos de estirpe morisca. Rasgo raro pero histórico: aunque Lucena pertenece a Córdoba, su cante es malagueño. Esa migración intralocal es concebible porque la trashumancia es rasgo gitano y de Málaga a Córdoba no es mucho el trecho, aunque se pase por Granada. Cultores grandes en el siglo pasado: Rafael Rivas, compadre de Lagartijo; pero su mejor artífice, el que lo dotó de más ennoblecidas calidades flamencas fue Cayetano Muriel, mejor conocido como Niño de Cabra.

8. Fandangos de creación personal. Son los que una vez creados por sus cantaores originales, a los otros sólo les queda imitar. Los fandangos de creación personal llevan el nombre de quien

los creó: «de Borrero, de Juan Breva, de Escacena, del Gloria, de Guzmán o Pérez de Guzmán, de Frasquillo Hierbabuena, de Macandé, de Nati de los Lunares, del Niño de la Calzada, y de Niño Gloria.» (De Larrea, *ibid.*)

9. Las malagueñas locales. Son los cantes que, provenientes del fandango, se han expandido por las distintas localidades de Málaga y han tomado nombres de las comarcas. Dice de Larrea (obra citada, 33) que era, «desde luego, cante para bailar y como tal se extendió fuera de Andalucía y pasó a América, donde continúa en algunas naciones hispanoamericanas; en España pervive principalmente en La Mancha.»

10. Las malagueñas de creación personal. Al igual que los fandangos de creación personal, estas malagueñas reciben el nombre del cantaor que las individualizó y que, a partir de su singularidad, a los demás cantaores sólo les resta imitarlas o tratar de recrearlas lo mejor que se pueda. Entre las malagueñas de creación personal más conocidas están las del Canario (Juan Reyes Ozuna, Álora, 1855-Sevilla, 1885); las de El Perote (Juan Trujillo, Álora, sin fecha de nacimiento y muerte); las de La Trini (Trinidad Navarro Carrillo (Málaga, 1868-¿Antequera, 1930?); la de Fosforito el Viejo (Francisco Lema, Cádiz, 1869-Madrid, ¿194...?) y, finalmente, las malagueñas del Mellizo.

Glosamos ahora las definiciones, dentro del grupo de cantes de Levante y cantes de Las Minas, de los siguientes subgéneros:

11. Granaínas. Es la forma más divulgada y característica del conjunto de fandangos surgidos en tierras de Granada. Es el fandango menos evolucionado en lo que se refiere a su filiación morisca. Ahí, la fuerza arrolladora del flamenco no ha hecho mucho. Con don Antonio Chacón y sus seguidores, las granaínas tuvieron una desafortunada época de *divismo* y allí se quedó todo.

12. Media granaína. Una derivación de la granaína es la media granaína, cuyos adornos entran ya prácticamente en ese híbrido y estéril terreno de la copla aflamencada. Existe un disco de don Antonio Chacón, el cual contiene un ejemplo de este género, al igual que otro

de El Pili, quien en el volumen de “Noche flamenca”, nos presenta ejemplos de ambas modalidades. Recuérdese, además, que el maestro Chacón, al igual que Silverio Franconetti, fue uno de los dos grandes intérpretes del flamenco que no era gitano. Dice Andrade de Silva que la media granaína, contrariamente a lo que se pudiera creer por la falsa etimología, «debería ser oriunda de Granada», pero «procede, sin embargo, del antiguo fandango –verdial–, que, como antes hemos visto, tuvo gran cultivo en las serranías de Ronda y Málaga, y por las que llegó posiblemente hasta la ciudad del Generalife.» (obra citada, 47)

Las letras de la granaína y media granaína que figuran en el CD de la *Agf* son cantadas por el Niño de Almadén. La primera dice así: «Dejarme un momento solo,/quiero hartarme de llorar./Dejarme que ponga flores/a esa tumba tan sagrá,/recuerdo de mis amores.» La segunda se expresa así: «La Virgen de las Angustias,/la que habita en Carrera./Esa Señora me falta,/si no te quiero de veras.»

13. Tarantos. Son especies de fandangos oriundos de Almería (a los naturales de esta provincia suele llamárseles “tarantos”). Compás binario y se ajusta a un ritmo fijo, según de Larrea. Estas modalidades están vinculadas lejanamente a los cancioneros regionales de procedencia árabe y sometidos posteriormente a la órbita de la atracción del flamenco. En su origen, con sus variantes, aparecieron en la región minero de Jaén, Murcia y La Mancha. En los campos jienenses de Linares y en la sierra murciana de La Unión tomarían forma definitiva esos tarantos –o su concreta derivación de mineras–, donde surgió por primera vez una protesta social en el móvil humano del cante. Un gran cultor: Manuel Torre. Pero en nuestro CD “Medio siglo de cante flamenco”, disco 3, corte 17, José Menese canta un taranto.

14. Tarantas. Dice de Larrea: «Son cante de minas. Su origen suele ponerse en Almería; en la actualidad integran el concurso de Cante de las Minas de La Unión, y en Linares, donde tiene estilo propio, se celebra anualmente un concurso de este cante.» (obra citada, 43)

En la *Agf* el Niño de Almadén canta las tarantas que dicen así: «En el fondo de una mina,/clamaba un minero así:/—¡En qué soleá me encuentro! ¡En mi compañía un candil!/¡Maldigo mi nacimiento!»

15. Cartageneras. Surgidas en la ciudad murciana que le da nombre, tal vez sea la cartagenera el más vigoroso fandango de toda esta parcela levantina de derivaciones del flamenco.

Surgió con la minería en el siglo pasado. Grandes cultores: Rojo el Alpargatero y Concha Peñaranda. A final y principio del siglo pasado y del XX se popularizó con don Antonio Chacón, aunque su más genial intérprete fue Manuel Torre. En el CD de la *Agf*, el Niño de Málaga (Victoriano Gamoneda) nos canta esta cartagenera famosa, de profundo sentido profano apoyado en lo religioso: «Si vas a San Antolín/y a la derecha te inclinas,/verás en su camarín/a la Pastora Divina,/que es vivo retrato a ti.»

16. Mineras. Para de Larrea no son más que una variante local de las tarantas, propia de La Unión (Murcia). Su copla es una cuarteta o una quintilla, como la de tal fandango y suele tratar temas mineros o locales.

7. Cantes varios afluencados⁸

En la introducción a la *Antología del cante flamenco*, Andrade de Silva dice que «si Lucena consiguió la mejor importancia del fandango, Huelva supo hallarle la más fluida, la más directa gracia.» (p. 13)

Para el autor, el fandango es «cante entre ingenuo y malicioso, sigue la construcción del fandango clásico en cuanto a su estructura, pero su melodía es original y personalísima. Tiene en su melos la picardía salada de su mar, a la vez que la dulzura dorada de sus uvas —un fandango de mieles y salitre—, y se identifica muy bien con el espíritu alegre, pero siempre poético, de sus letras.» (p. 14)

Por su parte, Caballero Bonald dice que los fandangos de Huelva constituyen una de las más ricas y sugestivas canteras regionales del género. Señala que «algunos fandangos onubenses (el gentilicio de Huelva no es huelvense, sino onubense, del nombre primitivo Onuba, DC) mantienen, como sucedió con los verdiales, alguna sujeción al baile —acompañamiento de castañuelas y, a veces, de flauta, tamboril y caña—, lo cual supone ya un

8 *ES*, viernes 9 de septiembre de 1994, p.6.

ascendente folclórico. La romería del Rocío ha revitalizado modernamente algunas formas de fandangos a su exclusiva. Los más famosos e inteligentes cultores fueron Antonio Renjel y José Pérez de Guzmán.»

El primer CD, corte 1, de la *Agf* contiene uno de los paradigmas de fandango de Huelva. Lo canta Rafael Montoya –Jarrito– y las dos primeras estrofas dicen así: «Los surcos de mi besana/están llenos de terrones,/y tu cabeza, serrana,/está llena de ilusiones,/pero de ilusiones vanas./Cuando la vide⁹ llorar,/ creí “de” volverme loco;/pero luego me enteré/que ella lloraba por otro,/y entonces fui yo el que lloré.»

Nos quedan, entre los fandangos de Huelva, la definición de los estilos locales y los estilos personales:

1. Estilos locales. De Larrea cita los siguientes lugares en donde el fandango de Huelva tiene sus variante. Albaicín, Almería, Almonaster, Aluñécar, Álora, Alosno, Alpujarra, Baza, el Cerro, Comares, Cómpeta, Childres, Escinasola, Granada, Huelva, jerezanos, lepeños –de Lepe–.

2. Estilos personales. En los de estilos personales el fandango adquiere el nombre del estilista: De Borrero, Juan Breva, Escacena del Gloria, Manuel Torre, José Cepero, Rafael el Tuerto, Guzmán o Pérez de Guzmán, Frasquillo Hierbabuena, Macandé, Nati de los Lunares, Niño de la Calzada y Niño Gloria, Pepe Marchena, Palanca, El Sevillano, El Corruco, Caracol, Aznalcóllar.

El fandango comenzó como cante flamenco mezclado con folclore hacia 1880. Su gran auge se sitúa entre 1925 y 1955 en la época de la llamada ópera flamenca, según Vega. Dice este autor que no es «bailable, y sí libre de compás, admitiendo un deleite melismático en cada tercio.» (p. 69)

Con estos dos estilos, termina aquí la glosa del grupo II de los cantes flamencos derivados del fandango.

Pasamos ahora a examinar los cantes varios aflamencados correspondientes al tercer y último grupo. José Blas Vega divide este grupo III en tres “géneros”, cada cual con sus “subgéneros”, a saber:

9 Forma arcaica del pasado, modo indicativo, del verbo *ver* conjugado en la primera persona, vigente todavía en la campiña cibaëña.

A) Cantes de origen folclórico andaluz; B) Cantes de origen híbrido o incierto; y C) Cantes de origen hispanoamericano.

Dentro el grupo A están las sevillanas, saetas, campanilleros, villancicos, bamberas y pregones. Dentro del grupo B están la farruca y el garrotín. Dentro del grupo C, las guajiras, milongas, colombianas y rumbas.

1. Sevillanas. Son una modalidad andaluza de la primitiva seguidilla manchega, creada especialmente como canción complementaria del baile. La romería del rocío ha fomentado y multiplicado las más diversas variantes. Dice de Larrea que las sevillanas tienen sus épocas anuales de florecer: Pascuas, Cruces de Mayo y San Juan. Es una forma viva que no muere porque «cada año el pueblo compone sevillanas, nuevas en la copla y en la música.»

En el CD de la *Agf* Bernardo el de los Lobitos (Bernardo Álvarez Pérez. Alcalá de Guadaira (Sevilla) 1886-Madrid 1969) canta esta forma: «Es tan alta la nave/de mi marina,/que ningún marinero/se determina./Y yo me atrevo/a subí la marina/del marinero.»

2. Saetas. En su origen fue mezcla de tonás religiosas y giros semíticos. Se cantaban en Semana Santa. Derivan del martinete y la seguriya. El ejemplo que presentamos está interpretado por Jarrito y Lola de Triana en el CD de la *Agf*: «Una sogá lleva en su garganta/otra en su cintura/y otra en su mano santa./Son tan fuertes ligaduras/que hasta las piedras quebrantan./ ¡Tente, Judas imprudente!/¡No maltrates al Cordero!/Que ya su dueño vendrá/y te dará más dinero/y aumentará tu caudal!»

3. Campanilleros. Dice Larrea que «aunque ha conocido gran auge, no pertenece al flamenco. Toma el nombre de los grupos de cantores que anuncia el rosario de la aurora, avisando el comienzo de su canto con el tañido de una campanilla; son llamados campanilleros en Andalucía y el cante presentado con ese título es el de aquellos, un tanto afluamencado. Sobre este se cantan con frecuencia, letras de villancicos. Su copla tiene estructura característica:”En el cielo se alquilan balcones/para un casamiento que se va a hacer,/que se casa la Virgen María/con el Patriarca Señor San José.»

4. Villancicos. Realmente, en sus formas más genuinamente gitanas, los villancicos no son más que bulerías festeras o tanguillos de tema navideño. Al final de esta serie, veremos la influencia del canto flamenco en nuestro país (villancicos, boleros morunos, merengues aflamencados, cultivadores, etc.) y en algunos países latinoamericanos

5. Bamberas. Para de Larrea son «cantes de bamba, nombre que en Andalucía se le da al columpio. Era tradicional montar columpios, a cuyo alrededor se agrupan los jóvenes. Las muchachas montaban en él y los muchachos las mecían. La copla de columpio o bamera es una cuarteta: «La niña que está en la bamba/se le ha caído el volante;/no lo quiere recoger/porque está el novio delante.»

6. Pregones. Dice de Larrea: «El pregón cantado fue arte de los vendedores ambulantes andaluces hasta el punto de que algunos pregones sevillanos han sido estudiados en revistas musicales extranjeras. Ha quedado la fama de los pregones que, para anunciar caramelos, cantaba “Macandé” y algunas cantinas incorporaron fragmentos de pregones. De por sí no constituyen canto flamenco, pero en las formas flamencas se inspiraron y se acomodaron a ellas.» (p. 37)

Un ejemplo de pregón es el que nos ofrece El Negro (José de los Reyes Santos, su nombre de pila) en la *Macf*, volumen # 10, corte 9, titulado “Mis caramelos”.

8. Cantes varios aflamencados¹⁰

El Negro (José de los Reyes Santos, 1905) nos ofrece el pregón de Macandé en uno de los CD de la *Macf*: «Son de menta, caramelos,/ que los acabo, mis caramelos,/venir niñas a comprarme/que yo los llevo de menta,/también los llevo de limón/de Félix y Mariano Rodríguez/de Vicente Barrera,/del gran artista Cagancho/y el Niño del Mataero,/comprarme mis caramelos.»

10 Publicado en *ES*, viernes 16 de septiembre de 1994, p. 6.

En B, origen híbrido:

7. Farruca. La farruca, según José Blas Vega, «ha prevalecido más como toque y baile. Hoy apenas se canta a pesar de que en otras épocas casi todas las figuras la cantaban, existiendo numerosas grabaciones antiguas. Manuel Torre, en sus comienzos, en Sevilla, se dio a conocer con los tientos y la farruca, hasta el punto de que algunos le llamaban “el tranteiro.» (p. 74)

A propósito, se les llama farrucos a los asturianos y gallegos recién emigrados. La farruca es baile sobrio y viril, que oscurece un poco el cante, de muy admisible engranaje flamenco dentro de un presunto aire de soleá.

En el disco “Noche flamenca”, vol. I, hay un ejemplo de farruca cantada por Pepe de Almería. También Rafael Romero canta «Una farruca en Galicia» en el CD # 1, corte 5, de la antología *Mscfl*.

8. Garrotín. Surgió a principios de este siglo, al igual que la farruca. Sus diferencias son nítidas, aunque derivan del cancionero galaico-asturiano. Dice Caballero Bonald que «ambos cantes estuvieron muy de moda a principios de este siglo, impulsados por el gusto de la época.» Todavía por los años 50, bajo el franquismo, Juan Legido, era el modelo de comercialización de estos cantes para exportación.

En cambio, el garrotín es quizá, dice Caballero Bonald, más artificioso y apenas consiste en una canción popular de origen asturiano puesta a compás de tango. Los grandes cultores del garrotín fueron, en el pasado, Manuel Torre y la Niña de los Peines (Pastora Pavón), y en la actualidad Rafael Romero.

Hay, sin embargo, un garrotín famoso titulado «Si fueras gitana pura», clásico ya, que es el cantado por Rafael Romero en el CD # 3, corte 3, de la antología *Mscfl*.

En C, origen hispanoamericano:

De los cantes seudo flamencos surgidos de los trasvases entre el folclore musical andaluz y el hispanoamericano, tal vez sea la guajira (guajiro es el campesino blanco de Cuba y también una canción popular de la isla) la forma más característica

9. Guajiras. 10. Milongas. 11. Colombianas. 12. Rumbas. Al lado de los confusos cantes derivados a granel de colombianas, milon-

gas y vidalitas postizamente aflamencadas, la guajira se filtró con cierto ímpetu en los cafés cantantes de principios de siglo.

El Piyayo, pintoresco cantaor de los años 20, popularizó, al fundirlos con el punto guajiro de Cuba, los tanguillos que llevan su nombre. Incluso las letras son análogas y obedecen, cosa rara de la versificación flamenca, a la décima o espinela tradicional castellana, muy incrustada también en el folclore hispanoamericano. El punto cubano tiene en Cuba su entronque con la porfia canaria.

Por su parte, las rumbas son la última invención aparecida en esta parcela de cantes —y bailes llegados al flamenco desde la otra orilla del mar— en este caso de ciertos aires afrocubanos. Su ritmo no concuerda en nada con los registros populares andaluces, pero el flamenco sale airoso con todo lo que encuentra a su paso. En la *Macfl*, Pepe de la Matrona ofrece un ejemplo de rumba, “Rumbas flamencas de 1914”, a veces tituladas “Recuerdos de La Habana”; Juanito Valderrama nos ofrece también ejemplos de guajira con “La mulata” y de colombiana con “Quisiera cariño mío”. En cuanto a milonga, Pepe de la Matrona canta “Despierta divina flor” o Milonga de Pepa Oro. Pericón de Cádiz interpreta “Dueña del corazón mío” (guajira por bulerías de Espeleta, pero que luego escucharemos a Barbarito Diez interpretándola en forma de danzón) y “Robaron un cobertor” (guajira festera). Por su parte, en esta amplia muestra de cantes hispanoamericanos aflamencados, Pepe Aznalcóllar canta “Un soldado herido” (milonga) y El Cojo Pavón “La mujer que quiere a un chino” (rumba). Todos estos ejemplos se encuentran en el CD #10 de la *Macfl*.

Cuando se habla de los nombres de estos cantes colombianos, argentinos, quizá salvo la excepción de Cuba, se trata más del motivo de una canción que del “influjo folclórico” que pueda venir de esos países. Pero de todos modos, la influencia es flagrante, aunque Vega diga que «el flamenco hispanoamericano que evoca aires de allende el mar, es una especie de retorno a los lares nativos de unas esencias andaluzas, después de ser pasadas, filtradas sus características más singulares por las influencias naturales de unos pueblos en ebullición, de un paisaje y de unos humanismos latidos indígenas en distinta latitud.» (p. 77)

Esto no deja de tener su connotación etnocéntrica.

Lo mismo vale para México, que a no dudarlo influyó en la Niña de los Peines para cantar, aunque a flamencado, "Cielito lindo" o la famosa canción que comienza con el verso "De piedra ha de ser la cama" y que fuera también a flamencada. ¿O es a la inversa?

9. Balance y conclusión (I)¹¹

He terminado las glosas definidoras que sobre el cante flamenco o jondo han hecho diversos autores especialistas o aficionados al tema, tratando siempre de mantener la estrategia que encabezó estas crónicas: música nacional de España.

Esto así, en razón de que ninguna de las diversidades regionales musicales pudo imponer, por la calidad técnica y el sentido de las composiciones, un significativo cultural musical que nacional e internacionalmente identifique a España como tal ante el resto de las naciones que se les oponen en bloque,

Antes de los gitanos irrumpir en Europa Occidental hace mil años, ya los moros y los judíos, de fuertes e impresionantes culturas, habían plantado sus reales en España. La música de moros y judíos, aunque ejerció su influencia en el medio, no pudo imponerse con el vigor y la fuerza con que lo hizo el flamenco, cuyos cultores formaron parte de una minoría étnica paupérrima y vilipendiada, aunque vindicada un poco bajo Carlos III. La expulsión de estas etnias a partir de 1492 lo impidió.

Las expresiones musicales del norte de España, cuyas regiones son económicamente más ricas y políticamente más fuertes, hubieran querido ocupar el sitio que tiene hoy el flamenco, no sólo ante la intelectualidad de la Península, sino también ante la intelectualidad del mundo que cada día dedica más espacio al estudio de esta música y a determinar el porqué ha logrado semejante difusión.

Esta es preocupación de grandes músicos clásicos y poetas de España (Falla, Rodrigo, Albeniz, García Matos, Molina Fajardo, Serafín Estébanez Calderón, Manuel y Antonio Machado, Lorca y otros) y de extranjeros de igual categoría (Bizet, Ravel, Lalo.).

11 Publicado en *ES*, viernes 23 de septiembre de 1994, p. 6.

Actualmente existe en Japón un conjunto flamenco tan perfecto que sólo le falta a sus integrantes la sangre gitana.

La rama "rom", como se identifican étnicamente los gitanos que se desprendieron del Indostán para atravesar a Persia, Europa Oriental y, finalmente, a Europa Occidental, dejó en cada uno de los países que hoy conforman ese continente, relentes migratorios que en Rumania alcanzan los 3.5 millones, en Hungría casi el millón y en España los 650 mil, pero cuya presencia está representada en toda Europa.

En las culturas donde se ha asentado, sobre todo en las de Europa Oriental, esta etnia ha dejado una huella en la música y las costumbres que luego la poesía, la novela, la pintura, la danza y el cine han transformado. Los grandes músicos clásicos de Rusia, Hungría, Checoslovaquia, Rumania, sin importar su origen étnico, no han dejado pasar inadvertida la cultura gitana.

El flamenco o cante jondo español es intransferible puesto que es propio de la cultura étnica que lo ha fraguado durante siglos. Es esa música propia del ritmo de aquellos cuerpos. Los artistas no gitanos que se apropian el flamenco, sean clásicos o populares, sufren su influencia, al igual que el novelista o el poeta que recrea escenas de la vida cultural de los gitanos. El *Concierto de Aranjuez* o la *Fantasia para un gentilhombre*, la *Sinfonía española*, el Bolero o la *Pavana para una infanta difunta* y otras composiciones de esta estirpe están influidas por el flamenco, pero en el ámbito de su transformación rítmica son otro asunto. Y este asunto habla muy bien de esa etnia que en España, con toda su pobreza, elevó aquel reino a la atención del arte grande cuando don Antonio Chacón, símbolo de aquella cultura vilipendiada (sin ser él mismo de sangre gitana), entraba con su cante jondo a los salones del Trono.

Aquel gesto lavó momentáneamente el oprobio, limpieza iniciada ya en el siglo XVIII por Carlos III. Falla y Lorca contribuyeron a dignificar a los gitanos españoles con aquel primer concurso de cante jondo en 1922. La *Antología del cante flamenco* de 1955 abrió las puertas anchas a nuevos intérpretes y a grandes especialistas que vieron, bajo el franquismo, la irrupción de un flamenco mercantil paseado por el mundo a golpe de castañuelas y panderetas.

El volumen bibliográfico acerca del tema era enorme y las pre-

ocupaciones de los especialistas extranjeros y españoles permitió la creación de la carrera de Flamencología en la Universidad de Jerez.

Siempre habrá momentos de esplendor y momentos de eclipse del flamenco. Las nostalgias son de generación. Cuando se inventó el disco, de seguro que los contemporáneos se lamentaron de que Silverio Franconetti, el Planeta, Enrique el Mellizo y otros grandes no pudieron dejarnos grabada su voz maravillosa.

Después del invento, nos regocijamos de tener grabadas las voces de Chacón, Manuel Torre, Tomás y Pastora Pavón, el Tenazas de Morón, el Carbonerillo, el Niño de Gloria, el Niño de la Huerta, el Sevilla-no y los denominados “ases del flamenco”, representados todos los mencionados antes en los 292 discos incunables que cita Arcadio de Larrea en su obra *Guía del cante flamenco* (pp. 275-341.)

10. Balance y conclusión (y II)¹²

En Santo Domingo hubo, a principios de siglo, un influjo de zarzuelas, sobre todo de estas últimas, traídas por las compañías españolas que recorrían las antiguas colonias. Muchas de estas zarzuelas estaban influidas a su vez por las óperas flamencas de moda en el Madrid de los años 20, pero aunque fueran de castañuelas y panderetas, como quiera se filtraban briznas de la cultura gitana.

De los dominicanos que a través del tiempo han sido tocados por tal influencia hay que citar a Eduardo Brito, que grabó la zarzuela *Los gavilanes*, del maestro Jacinto Guerrero. Aunque con el equívoco nombre de “bolero moruno” (etimológicamente derivado de “moro” o por analogía con la nana moruna), esta pieza musical que recorrió a América, tiene un leve aire flamenco y no árabe, como sugiere su nombre, ya que el flamenco terminó por anexarse el más mínimo vestigio musical moro.

Elenina Santos tiene, desde los años 50, un bolero moruno que comienza así si no me falla la memoria: «Por el Santo Crujijo/que está

12 Publicado en *ES*, el lunes 26 de septiembre de 1994, p. 6. Por un error, salió marcado con el número III, en vez del II.

puesto en el altar/dile que yo tengo un hijo/que es tu retrato cabal./ Que es mi orgullo y mi fortuna/y mi razón de vivir/que me lo trajo la luna (bis)/¡ay! aquella noche de abril.» Lope Balaguer tiene un bolero con el mismo aire y cito de memoria: «Tus ojos no se cansan de mirarme/y tus labios de besarme/para hacerme feliz.»

En ese mismo período, ya al final de la Era de Trujillo, Rafael Pérez Cid y Esperanza Liranzo formaban un dueto que, sombrero sevillano a la cabeza, mantilla al pelo, castañuelas y abanico en mano, fingía un aire andaluz. A principios de los años 60, caída la dictadura, se establecieron en España reproduciendo el mismo fingido repertorio.

En los años 80, Carlos Manuel, el Zafiro, puso de moda un merengue aflamencado. Estos son ejemplos espigados al azar. La lista queda abierta para intérpretes del pasado como del presente.

Estas aficiones son sólo un síntoma de la penetración e influencia del flamenco comercial en nuestro país cuando reinaban Los Churumbelos y Los Chavales de España, Juan Legido, Manolo Escobar, Lola Flores, Carmen y Ninón Sevilla y la cupletista Sarita Montiel o Marquesita Radel, algunos de los cuales desfilaron por los escenarios del Palacio Radiotelevisor La Voz Dominicana.

Pero como señalan los especialistas Ricardo Molina y Antonio Mairena en su libro *Mundo y formas del cante flamenco* (Madrid: Revista de Occidente, 1963, p. 320-21) «nada sustancial nació de esta mezcla» de cantes aflamencados de origen hispanoamericano, no obstante «haber tenido cultivadores tan distinguidos como el Niño de Escacena, Niño Gloria, Cayetano Muriel 'Niño de Cabra', e incluso (en tiempos recientes) Pastora Pavón.»

Si estos genios del flamenco no pudieron hacer trascender estas formas americanas en un creación de valor permanente para la cultura del cante jondo, ¿qué podría esperarse de imitaciones ingenuas como las ejecutadas por cantantes o grupos latinoamericanos momentáneamente agitanados?

Mucha gente se ha sorprendido con esta serie de glosas sobre el flamenco. Las reacciones han sido diversas. Comprendo que quien no sea poeta tenga la opción de no interesarse en estas cosas. Los significantes no son preocupación de los espíritus unitarios.

En mis *Memorias contra el olvido* hablé de mi afición por el flamenco desde finales de los años 50. Con el tiempo no ha hecho más que crecer, pero fundada en el estudio y la audición y la decantación de la cantidad hacia la calidad. En Besanzón, Francia, con Rángel Guerrero esta afición creció y se afinó más y un espacio de discusión se abrió para el flamenco y los trovadores. En mis viajes a España, sobre todo al sur (Málaga, Córdoba, Sevilla y Granada) pude, en 1979, comprar una pequeña colección de lo mejor del flamenco. La he ido acrecentando con el paso de los años.

Pero estas aficiones no son únicamente por el flamenco. Un intelectual debe estar siempre abierto a otras culturas. Francia me permitió esto. Ver y valorar significantes culturales a los cuales los medios donde se forja la información —los periódicos y la TV—, desdeñan. Mi afición por la música árabe no data de mi viaje al Líbano o a Egipto. Antes, había en Santo Domingo programas de música árabe que yo escuchaba. Lo de Kamel Bortokán es cosa reciente.

Así, en París, abrí los ojos a culturas musicales del Himalaya, a la música japonesa y su biwa, vietnamita y laosiana o de la India con Ravi Shankar o los grandes guitarristas que se enfrasan con 32 cuerdas, no con seis como la pobre guitarra occidental.

En 1962 adquirí una colección de discos con los diferentes toques de tambores de las tribus africanas. La música de los indios de América Latina ha sido una preocupación constante para mí. De ahí mi devoción por la música folclórica de algunos países como México, Venezuela o las antillas menores. O por gente como Violeta, Ángel e Isabel Parra, la nueva trova cubana, Juan Luis Guerra, Sonia Silvestre, el Quinteto Contrapunto de Venezuela y Los Folkloristas de México. O por Alfredo Zitarrosa del Uruguay.

Lo que sí detesto es la música popular que tocan las emisoras y las funciones artificiales de las grandes divas internacionales que se presentan en el Teatro Nacional. Esa es la música popular comercial. Pero a cada quien su pan.

Investigación y revalorización del merengue¹

Es un lugar común oír decir que todos los pueblos son distintos, pero que tienen algunas cosas en común. Trasladémonos a la América hispánica. Tracemos un diagrama y en una columna escribamos en orden numérico los rasgos que nos son comunes y en una segunda los que son distintivos. Hagamos ese ejercicio mental y nuestro nivel cultural nos dirá si hemos acertado o nos hemos equivocado.

Mi ejercicio no será tan amplio como para abarcar a todos los países hispanoamericanos, sino que me voy a limitar al Caribe hispánico. He aquí mis rasgos comunes y distintivos entre Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo:

Rasgos comunes	Rasgos distintivos	Sociedad y Cultura
1. Grupos étnicos	1. Sujeto	
2. Idioma	2. Forma de organización social	
3. Religión	3. Historia	
	4. Arte—literatura	
	—música	
	—pintura	
	—danza	
	—escultura	
	—cine	
4. Sistemas semióticos	4. Folklore	música popular
		—bailes
		—cocina
		—usos y costumbres

1 Publicado en la revista *Análisis*, Santo Domingo, año 21, n° 121, junio de 1997, pp. 55-58.

Es claro, según mi diagrama, que los rasgos comunes son menores que los distintivos. Confieso que este cuadro es esquemático. Pero voy a ampliarlo. En "grupos étnicos" significo que el sincretismo étnico es común: mulatos, negros y blancos pueblan nuestras tres islas; el idioma español nos es común, aunque las variantes distintivas por la oralidad y la entonación se darán la mano en el sujeto; los sistemas semióticos son los mismos (código del tránsito, de la navegación, de los sordomudos, de la telegrafía, etc.), al igual que la religión es la misma -la católica-, aunque haya otras denominaciones. Incluso los sincretismos religiosos que pudieran ser distintivos, cuando lo sean, serán objeto de estudio en el punto 4 titulado Folklore. La historia de cada isla es distinta y contiene los regímenes políticos (soberanos/no soberanos, dictaduras/democracias, etc.) y también la geografía. Va de suyo que cada sujeto es único y contradictorio y que mantiene con el Poder de Estado y sus instancias una relación de reproducción, transformación, indiferencia u otras actitudes y que por esto es político. Y es ese sujeto, diferente hasta en el seno del hogar, el que hace la historia y el arte.

Por cierto, este punto 4 abarca mas subdivisiones, pero por la brevedad de este articulo no las pongo. Todo lo que implica como estudio el punto 4 y los rasgos comunes caen en el campo de la ideología. Los rasgos distintivos 1 y 2 también son ideológicos, pero sorprendentemente los valores que están incluidos en el renglón ARTE son los que transforman los anteriores, es decir, los que son estrictamente ideológicos y por los cuales son irremisiblemente reconocidos cada uno de los tres países caribeños, aunque a nivel popular tal reconocimiento recae sobre la música popular, la cual hemos puesto en el Folklore arbitrariamente. El sistema mayor es la Sociedad, la cual es inseparable de la cultura y ambas están contenidas en la lengua e incluyen los rasgos distintivos y los sistemas semióticos.

Local y universalmente Cuba es como cultura-sociedad reconocida primero por el son; Puerto Rico por la plena; y, República Dominicana por el merengue. Cada una de estas tres practicas musicales tiene variantes.

En el caso de Santo Domingo, el merengue comenzó a desplazar poco a poco a los bailes tradicionales de origen hispánico o europeo después de la Restauración de la república en 1863. Siguió este proce-

so masivo hasta la llegada del dictador Trujillo al poder en 1930, que lo impuso como baile nacional a despecho de la resistencia de las clases dominantes prohispanicas o norteamericanizadas. Trujillo no hizo otra cosa que seguir el impulso inevitable de lo que ya estaba arraigado en el 80 por ciento de la población dominicana de aquella época, la cual era netamente campesina.

Durante todo el reino autoritario de Trujillo el merengue fue rey, batuta y constitución con los Alberti, Hernández, Rivera y las orquestas populares (Santa Cecilia, San José, etc.) Luego de su muerte, no ha dejado de afianzarse en la mentalidad cultural de los dominicanos. Los músicos, compositores e interpretes que lo han defendido y justificado sentimental o teóricamente han sido los responsables de darle el espaldarazo que le faltaba para convertirse en un símbolo ideológico de la dominicanidad a partir de lo popular, es decir, que en África, Asia, Europa y América, más que el escudo, el himno o la bandera, el merengue es, si se puede usar ese termino metafísico, lo que "identifica" al país, aunque históricamente es una práctica y un signo de pertenencia, una relación.

Este trabajo de los intérpretes, que no existen sino a través de los músicos y compositores, lo comenzaron en Cuba, Puerto Rico, Nueva York y luego por América Latina y el mundo Ángel Viloria, Dioris Valladares, Luis Quintero, Napoleón Zayas, Chapuseaux y Damirón, Billo Frómata Pereyra, Porfirio (Porfi) Jiménez, Alberto Beltrán, Joseíto Mateo, Elenita Santos, Casandra Damirón, Luis Kalaff y sus Alegres Dominicanos, Primitivo Santos, Johnny Ventura, Félix del Rosario, Los Rosario, Wilfredo Vargas y la actual generación de merengueros que van dejando el genero desprovisto de la cáscara de la vulgaridad, la pornografía o la denuncia política para elevarlo a la cima de lo casi poético, como es el caso de 4-40 y Juan Luis Guerra. Aunque confieso que el merengue no puede pasar esta frontera y caer en lo poético, pues se deshace como tal.

Hay que emprender ahora una investigación a fondo para la revalorización de este genero musical popular e ideológico. El buscar sus huellas e historicidad en todos los periódicos y revistas del siglo XIX; el estudiar toda la discografía del siglo XX y finalmente, la poética del merengue, o sea, su especificidad de ritmo-voz-texto como unidad indisoluble de su valor ideológico-popular.

En estos años finales de siglo, aparte de la cantidad de artículos o referencias contenidas sobre nuestro género musical, dos obras sobresalen en la historia bibliográfica dominicana por estar dedicadas enteramente al tema. Me refiero al libro de Luis Manuel Brito Ureña titulado *El merengue y la realidad existencial del hombre dominicano*, publicado en 1987 por la Universidad de Santo Domingo. Esta obra está agotada y sería pertinente una segunda edición, pero corregida y aumentada o si no se puede aumentar, al menos restablecer metodológicamente los datos discográficos o fichas técnicas de cada merengue citado.

El otro libro al que me refiero acaba de salir publicado este año de 1997 en la Universidad de Temple, en Filadelfia, y su autor es Paul Austerlitz, con el título de *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*, el cual examinaremos ahora. Hay una tercera obra, *La meringue: danse nationale d'Haiti*, de mi finado amigo haitiano Jean Fouchard (Lemeac: Ottawa, 1973) a la cual hube de dedicar un ensayo en un libro que publiqué en 1983 en la Universidad Central del Este. Es un libro el de Fouchard que mantiene el criterio de que el merengue dominicano se derivó del merengue haitiano. Es un problema no resuelto aún. Lo importante es el funcionamiento, a falta de origen.

El libro de Paul Austerlitz

Varias hipótesis entran en juego en este libro: 1) Que en un momento de su "evolución", el merengue fue un género musical pan-caribeño, mezcla de lo hispánico y lo africano. Sólo en un estadio de su historia pasará a ser un símbolo ideológico exclusivo de la dominicanidad, la cual, debido a su proceso de mulataje, se expresa en la mezcla de sentimientos de sus habitantes de donde resulta un rasgo específico de "doble conciencia" en cada uno de ellos. El primero en estudiar esta doble conciencia fue el intelectual negro norteamericano W.E.B. Du Bois en su libro ya clásico *The Souls of Black Folk*, publicado en 1903. Luego vino el trabajo pionero de Franz Fanon sobre la profundización del estudio de esta doble conciencia a nivel del psicoanálisis. Estos habitantes colonizados serán unos etno-euro-céntricos; otros denunciarán eso, pero se debatirán siempre, a la hora

crítica, entre los tentáculos de esa contradicción, como forma específica de todo proceso de sincretismo étnico. Está por encima de la reproducción y la denuncia de esta ideología, el sujeto que atraviesa, con su racionalidad, esta doble conciencia y las dos ideologías que la sostienen.

Por eso el merengue se debate siempre a nivel de su forma, la cual es ritmo-canto-letra, en un dualismo en que puede cuestionar ideologías de época como reproducirlas. Austerlitz estudia todo el proceso del merengue, desde el siglo XIX, como acompañante de los caudillos y caciques políticos o como reproductor del doble sentido que tanto hiere como reproduce la moral.

Muestra Austerlitz cabalmente el proceso ideológico de la mezcla de sentimientos a nivel de los músicos, compositores y autores de letras mediante el cual, ante la evidencia misma de los ritmos e instrumentos de origen africano usados para tocar y bailar el merengue, niegan su derivación africana. En el polo opuesto, los partidarios del elemento africano, no niegan el componente hispánico de nuestro merengue.

Incluso si uno examina atentamente la letra del son de la Ma Teodora que figura en *La música en Cuba*, de Alejo Carpentier, se da cuenta de que están presentes los dos elementos, de los cuales uno es el signifiante mayor: el africano, cuando dice con "su pañuelo y su bandola". Todo el fonetismo africano es idioma ritual cuyo sentido se perdió. Estamos hablando de una obra documentada a fines de 1500, pero que la oralidad de ese son de la Ma Teodora debe remontarse a la llegada misma de los primeros esclavos africanos a partir de 1502.

En términos de aportación cultural al proceso de la música en el país, Austerlitz lo ha subrayado muy bien, puesto que es musicólogo y músico al mismo tiempo, tocador de merengue en los primeros conjuntos que se fundaron en Nueva York: el valor de cada merengero en cada "etapa" histórica del desenvolvimiento del merengue. El aporte musical de cada cual está documentado en el libro y cómo se ha producido el mismo a partir de la unidad dialéctica música-voz-letra.

Escrito por un especialista y académico, puesto que Austerlitz hizo su carrera musical hasta completar el doctorado y hoy enseña en la Universidad de Miami, la lectura de este libro devolverá al dominicano que acuda a sus páginas una perspectiva totalmente nueva sobre

el merengue, la cultura, la política y la historia del país. Sorpresas que depara la vida. Quién iba a imaginarse que un músico norteamericano y además de la diáspora finlandesa, iba a ocuparse tan seriamente de un asunto tan serio como el merengue y su ambiguo proceso histórico. Pero la alteridad es así, y los intelectuales son eso, gente que ve lo que los otros no quieren ver. Y a más de eso, el intelectual declara públicamente lo que ve mientras otros ven también el problema entero o a medias pero no se atreven a declararlo públicamente porque la pequeñez de los intereses se lo impide.

Una joya de disco compacto¹

En la revista *Análisis* (número 121 de junio de 1997) hice una reseña ponderando la calidad del libro de Paul Austerlitz *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*, publicado por la Universidad de Temple, en Filadelfia.

Esa obra, indispensable para conocer el desenvolvimiento histórico de ese género musical en el Caribe y en nuestro país, trae un complemento citado y analizado a lo largo de todo el libro. Se trata de un disco compacto que contiene 15 merengues que retratan la evolución del género desde los años 20 hasta el día de hoy. El título del CD (*compact disc*) es similar al del libro de Austerlitz. Grabado por Rounder Records Corp., de Cambridge, Massachussetts, bajo el número LC 3719, puede usted, si tiene Internet y tarjeta de crédito, pedirlo y verlo en <http://www.rounder.com>

De lo contrario, si va a Nueva York, vaya a la tienda de discos HMV, en la calle 72 con Broadway, y pídale ahí. O si tiene un amigo, como es mi caso con Andrés Merejo, solicítele, por favor, que se lo envíe.

Antes de regresar al país el 15 junio pasado, cuando terminé de leer el libro de Austerlitz, traté por todos los medios de encontrar el disco en las principales tiendas. Incluso le escribí un e-mail a Rosario Espinal en Temple University para ver si me lo podía conseguir. Esfuerzo inútil.

Hay seis merengues que valen por el CD entero. Son los cortes 1, 2 y 3 y los cortes 13, 14 y 15. Aclaro de inmediato que los otros valen tanto como el que más, pero su valor no reside en la falta de calidad, que la tienen. A la calidad de las interpretaciones de los cortes # 1, 2, 3,

1 Publicado en *LD*, sábado 25 de octubre de 1997, p. 8-A.

13, 14 y 15, se agrega la rareza y el esfuerzo hecho por Austerlitz para encontrar los dos primeros y recoger los últimos tres.

El primero de esos merengues es un trozo que dura 3 minutos y 24 segundos, interpretado por Níco Lora y su Conjunto. Consulté a un especialista como Arístides Incháustegui para tratar de ubicar fecha e historia de esta grabación, lo cual quedó pendiente. Tampoco recuerda Arístides haber escuchado el segundo merengue pambiche titulado “En la batea”, cuya duración es de 1:35. En realidad, debe ser un trozo, pero el circunspecto Austerlitz no lo dice ni en el libro ni en las notas explicativas del CD (que sospecho son las mismas de la obra). El pambiche surge en el período de la intervención militar norteamericana del 16 al 24, pero Incháustegui da en su libro *Por amor al arte* fechas muy precisas sobre la historia de los discos grabados en el país. Por lo que las primeras grabaciones hay que situarlas entre 1928 y 1938. La tercera selección es el merengue “Santiago” de Julio Alberto Hernández, interpretado por la orquesta del cubano Nilo Menéndez, cuya fecha de grabación es el 1928, según me aclara mi amigo Arístides Incháustegui.

Para el segundo merengue, Austerlitz no se arriesga a dar nombre del conjunto que lo interpreta y le pone un austero “*unknown performers*” (intérpretes desconocidos). En mi infancia recuerdo haber escuchado ese merengue y haber tarareado el estribillo, pero esto no aporta nada significativo, pues en el campo esas cosas llegan 10 ó 15 años después que han pasado de moda en la ciudad. Y estoy hablando del año 1950-51 cuando Irena Santana introdujo la vitrola en Capote. Pero una vez más, son los historiadores o los creadores de la música dominicana —como Julio Alberto Hernández y otros— quienes pueden precisar fechas e intérpretes.

El merengue número 13 es un merengue de palo echao que dura 6:30 minutos y lo interpreta Juan A. Mercedes Moreno (Jefe) y su Grupo, el cual, junto con el entusiasta grupo de bailadores villamelleros de pri-pri, registraron este merengue para Austerlitz, cuyo ritmo es de 12/8, contrario al merengue cibaeño que es de 4/4.

La interpretación número 14 es un merengue de atabales, de 3:24 minutos, ejecutado por E. Pérez, Francisco, Mojica, Jesús Fortunato y Guillermo. Propio de Samaná, pero también ha emigrado a algunos campos y pueblos del resto del Este, y se toca sobre todo en noches

de velas y fiestas campesinas. El último número del CD es un merengue redondo, de 3:42 minutos, interpretado por Domingo Azolo, Pascual Salmón Moya y Gómez Peña. El Dr. Austerlitz, intérprete musical del merengue en Nueva York en su época de estudiante y ahora profesor de etnomusicología de la Universidad de Florida, dice de estos tres últimos números, lo siguiente: «La coexistencia de estos estilos rurales con las formas populares internacionales de la música subraya la diversidad, creatividad y vitalidad del pueblo dominicano y su merengue.»

Finalmente, por la duración de la mayoría de estos merengues y los demás que no he citado todavía, se advierte que no entran en el circuito comercial del mercado, incluso si existen integrados a otros formando parte de discos compactos o cintas de venta al público. Por ejemplo, “Me dejaste sola”, corte # 10, de Belkis Concepción, tiene 4:56; “El diente de oro”, del Ciego de Nagua (corte 12), 4:35. Pero en fin, el resto de las selecciones están ahí porque a juicio de Austerlitz, marcaron en su época un derrotero en el valor de la forma musical criolla. Ellos son “Juangomero”, cantado por Francis Santana, con la orquesta de Antonio Morel; “Compradre Pedro Juan”, interpretado por Ñiñí Vásquez y sus Rigoleros; “Jardinera”, cantado por Joseíto Mateo, con su orquesta; la selección 7, “San Cristóbal” (instrumental), con Antonio Morel y su orquesta; “Volvimos de nuevo”, interpretado por Guandulito y su Conjunto Típico Cibaeño; “El vironay”, cantado por Dioris Valladares, con Angel Viloria y su Conjunto Típico Cibaeño; y, “Consejo a las mujeres”, interpretado por Blas Durán, con sus Peluches. Todos estos pueden conseguirse en el mercado, pero los tres primeros y los tres últimos, definitivamente, no.

Brito el grande¹

*Dos cosas no ballarás
en este mundo:
un alacrán sin veneno
y un artista que halle bueno
lo que hacen los demás.*

(Copla española)

Una tarde del año 1958 ó 1959 me dijo mi padre, sentado en la galería de la casa de Amada de Jiménez, en Sabana Grande de Boyá, cuando le encomié *La verbena de la paloma*, cantada por Inés Ribadeneira y no recuerdo cuál tenor o barítono, que Brito era el más grande, sobre todo en la romanza “Mi aldea”, de la zarzuela *Los gavilanes*, del maestro Jacinto Guerrero.

Han pasado casi cuarenta años de aquella conversación y creo que Brito, para el contexto de la cultura dominicana, canta cada día mejor, al igual que Gardel para la argentina. Con excepción de los ligeros reparos de dicción que ha observado Arístides Incháustegui para algunas interpretaciones, estos pequeños defectos de ortología, hijos de una ausencia de academia, imposible de suplir en el contexto de la época —debido en parte a la demagogia de los que ofrecieron conseguirle una beca para el exterior—, no daña la calidad del conjunto de su obra.

Correspondiendo a esos méritos, Jesús Torres Tejada inició en los años 90 una campaña para que el Teatro Nacional fuera designado con el nombre de Eduardo Brito. Lo hizo por radio, en su programa “De Fiesta con el Recuerdo” y, también, por televisión, en Punto Final. Hubo, del mismo modo, otra iniciativa en el mismo sentido, del senador de la época por la provincia de Valverde-Mao. El mundo artístico consultado apoyó la iniciativa, con excepción, me refiere Torres Tejada, de los cantantes líricos.

Tan pronto comenzó el proyecto a encontrar respaldo, un reconocido músico escribió al Presidente Balaguer por lo menos siete

1 Publicado en el *LD*, sábado 1 de noviembre de 1997, p. 8-A.

cartas motivando su oposición a esa iniciativa y alegando que si se quería honrar la memoria de Brito que se le pusiera su nombre al teatro que el Gobierno proyectaba construir en Villa Juana. Es posible que en esta negativa operara la concepción elitista del arte que tienen los miembros de la *gens* de los patricios dominicanos. O la cortedad de visión del espíritu regionalista del capitalaño, tan magistralmente estudiada por Rufino Martínez en su *Diccionario* y en su libro *De las letras dominicanas*.

Hay que observar que no hay artista que no provenga de la clase media o del proletariado urbano o rural. El hijo de rico que llega a artista, a escritor o a algo grande en el arte queda marginado o desheredado por la familia. Si lo aceptan como artista es porque se labró el triunfo, y mejor si se lo certificaron en el extranjero. El hijo del rico tiene una misión muy clara en la vida: hacer dinero, reproducir los valores materiales y biológicos para perpetuar la estirpe y su rol social.

En el marco de esa ideología, se entiende la oposición del conocido músico y, también la de los miembros del Patronato del Teatro Nacional y hasta la de los funcionarios de la burocracia del Estado que, si son provincianos, adoptan los usos y costumbres impuestos por la *gens* patricia. Así se concibe, pues, que en vez de designar el Teatro Nacional con el nombre de Brito, para conciliar los intereses de la *gens* patricia y del populismo, la sala principal de dicho teatro quedara bautizada con el nombre de Brito. Y mucho es, dirá el patriciado. Bien recompensado está, pues ya Petán Trujillo había designado un estudio de La Voz Dominicana (hoy Radio Televisión Dominicana) con el nombre del campesino de Las Navas, Puerto Plata, a más de estibador en el muelle de Macorís del Mar. No importa que los ancestros de la *gens* patricia fueran los grandes aduladores y sirvientes del Jefe, es decir, de Trujillo el Grande, comparable con Dios en un letreiro lumínico de un patricio de la calle 30 de Marzo.

En Caracas el Teatro Nacional lleva el nombre de Teresa Carreño. En Buenos Aires, Colón. Es decir, que se les pueden poner nombres, sean o no de artistas. No hay ningún problema en ponerle el nombre de un artista de origen patricio a un tipo de establecimiento cultural, pero entonces no será por patricio, sino por artista, lo que significa haber

creado obra de valor permanente para la cultura dominicana. Y ese valor sólo lo miden los que saben de eso, es decir, los críticos y la comunidad de artistas que conocen a cabalidad el oficio.

Es el juicio de los entendidos el que prevalece por encima del tiempo o las pasiones momentáneas. De esos juicios, de las canciones criollas e internacionales, de su discografía establecida por Arístides Incháustegui y de otros temas alusivos a Brito el Grande, trato en las crónicas que siguen.

Brito, la voz¹

Si hay un hecho incontrovertible acerca de la grandeza y la calidad de Eduardo Brito, es el juicio de sus contemporáneos curtidos en el oficio de determinar cuándo un cantante cumplía con el requisito supremo de combinar perfectamente el ritmo de la voz con el de la música y la letra, transformando con esa práctica todo el arte de los cantantes anteriores.

Esa calidad fue debida a que supo, en cada interpretación, año tras año, librar una batalla por el mejoramiento, hasta alcanzar la meta suprema de nadar en el arte popular, de donde provino, y bucear en el arte lírico del llamado género chico, pero que el portento de su voz ensanchó a horizontes en donde el cantante español de zarzuelas no osó llegar.

El mejor libro escrito hasta ahora sobre Eduardo Brito lo escribió hace once años Wilson Roberts Hernández bajo el título de *Eduardo Brito. 1905-1946*. (Santo Domingo: Editora Taller, 1986.) En esta obra se recogen los testimonios de todos los que acompañaron a Brito desde los inicios de su carrera hasta su ocaso. Tres juicios grandes sobresalen, entre todos: los de Julio Alberto Hernández, Juan Francisco García y Piro Valerio. Podrán haberse referido a Brito en múltiples ocasiones. Pero esto es lo que queda como definitivo. Dice Panchito García: «Su voz era extensa, uniforme; parecía una voz educada. Los graves eran bien timbrados como los medios y sus agudos eran espontáneos. Podía decirse que era un fenómeno.» (citado por Roberts Hernández, p. 47.)

Don Julio Alberto Hernández, quien fue el consejero musical y propulsor de Brito ha dicho, entre múltiples opiniones, esta que es

1 Publicado en el *LD*, el 9 de noviembre de 1997, p. 8-A.

definitiva: «Realmente Brito tenía unas condiciones excepcionales: rápida asimilación, buen oído y voz natural. Por lo regular, para educar la voz se necesita instrucción. Pero ese muchacho cuando daba un 'la', lo hacía por esfuerzo natural.» (*Ibíd.*, p.55.) Por su parte, Piro Valerio, señala lo siguiente: «Él bajaba y subía claro. En siglos aparece una voz así.» (*Ibíd.*, p. 43.) ¿Sabían o no estos músicos de lo que hablaban?

El defecto principal que los enemigos de Brito le achacan es su carencia de estudios académicos. El segundo, que no lo publican por hiperbólico, es negarle su carácter de cantante lírico por el simple y sencillo hecho, pero imposible, de no haber podido conquistar —por incapacidad, supongo que suponen— las grandes salas de los teatros de la ópera internacional como el Metropolitan de Nueva York, la Escala de Milán o la Ópera de París, si tan gran cantante era, como se lo tienen creído sus admiradores dominicanos.

Olvidan quienes así razonan, los límites de toda acción cultural; el contexto, la época y el establecimiento de los valores, que son siempre relativos y epocales; y que un artista como Brito o Gardel, anclados en lo popular, perviven más allá de las generaciones que les conocieron y les vieron actuar porque crearon, con recursos escasos, una obra de valor permanente que en punto a arte popular continúa siendo significativa. Y en el caso de Brito este valor es todavía más significativo porque, contrario a Gardel, incursionó con éxito y calidad en un género, despectivamente llamado chico por oposición a la ópera, como lo fue el de la zarzuela, reconocida por Rubén Darío como el género que a principios de siglo revolucionó incluso la literatura.

Es cierto que Brito no tuvo academia. Sus defensores, no sacralizadores, lo reconocemos. Pero lo que se le puede achacar son, para su arte popular, pequeños defectos de pronunciación que quedan casi totalmente eliminado a medida que su práctica se ensancha con los viajes al extranjero. Cuando graba *Los gavilanes*, esos pequeños vicios ortológicos son casi un recuerdo. A veces el cambio que hace de una *ele* por una *ere* y viceversa, son residuos de un substrato lingüístico y cultural del cual no están exentos los hablantes de las regiones del Norte y del Sur de España. Y en nuestra cultura domi-

nicana, esos vicios ortológicos existen en las cuatro regiones. Las eles de Brito son mojadadas, estilo de época. Propio de los grandes boleristas. A veces donde va una ere pone una ele, como en “púrpura”, en “Lucía”, criolla grabada en 1929.

En otras ocasiones, pone una ese además, al principio de su carrera —“Cuando síbamos al Bambú”— en el merengue “El que quiera ser hombre”, grabado en 1930. Hay que advertir que muchas veces el santiaguense que emigra a la capital hace un esfuerzo descomunal para librarse de la “i” y no aparecer como campuno en la capital. Lo que es un rasgo cultural de una región, una especificidad, se convierte en un estigma y cambiar la ele y la ere por la “i” se convierte en una represión interiorizada. Todavía Balaguer, que emigró a la capital en 1930, sufre este trauma cuando improvisa y cambia la ele por la ere debido al terror de que se le escape una “i”. Los grandes como Panchito García, Piro Valerio, Julio Alberto Hernández, Manolito Pla, Niño Durán y otros dictaminaron que la academia de Brito fue su gran capacidad de asimilar toda la cultura del arte popular de su época y transformarla. La calle, la vida de Santiago, Puerto Plata, San Pedro de Macorís, Santo Domingo, dondequiera que vivió lo asimiló todo. Fue tan grande que hasta su nombre se cambió y todos estamos obligados a llamarlo Eduardo. Fue como el genio a que alude Borges, que cuando aparece de siglo en siglo barre con todo y casi no le deja nada a los que vienen detrás. De ahí el resentimiento, la queja y la impotencia de algunos que se pasan la vida buscando los pequeños defectos de los grandes artistas y pierden miserablemente el tiempo de hacer la verdadera obra de valor.

Pero cuando Brito pasa al género chico y a otras interpretaciones grandes propias del arte popular —por ejemplo, las romanzas de *Los gavilanes*, *Katuska*, *La Virgen morena*, o canciones grandes como las de María Grever, Moisés Simmons, Eliseo Grenet o el bolero “Beso”, de Julio Alberto Hernández, estamos frente a una voz altamente pulida, dueña de los tres ritmos: canto, música y letra dialécticamente imbricados. Pero además, cantadas esas y otras interpretaciones grandes con la mayor naturalidad, no hay nunca sobreesfuerzo en Brito, no hay zarazatismo en él, no hay voz de fuelle ni resoplido, no hay cansancio ni al inicio ni al final.

Se diría que Brito cogió su oficio de cantante como un gozo eterno. Dos cosas le favorecieron: su complexion atlética debida a la práctica del boxeo y su rechazo de las bebidas alcohólicas como modo de vida de la bohemia. ¿No es tener una gran conciencia del oficio el saber disfrutar de fiestas y bohemias sin tomar una gota de alcohol? Es la ruptura del mito romántico de que la creación artística no era posible sin drogas.

Brito: el poema en la canción¹

Despejado el falso problema de que Brito pudo haber llegado a ser un gran artista operático, lo cual no entraba en sus planes por razones que Rosa Elena Brito explica en el libro de Roberts Hernández (*Ibíd.*, 73), su arte se articula en una tríada: las grandes canciones internacionales; las grandes canciones nacionales del arte popular y una incursión en el arte lírico con la representación de las mejores zarzuelas de la época, de las cuales cantó más que grabó.

Pero como dice Arístides Incháustegui, uno de nuestros primeros investigadores musicales e históricos, si se perdieran todas las grabaciones de Brito y quedaran únicamente las romanzas de *Katiuska*, eso bastaría para demostrar la grandeza de su calidad artística. (Citado por Roberts Hernández., p. 92) Agregaría “Mi aldea” y “No importa”, de *Los Gavilanes*.

En esta crónica me voy a circunscribir a la música popular dominicana, madre nutricia del arte de Brito. Por la discografía establecida por Incháustegui, reproducida por Roberts Hernández, nuestro artista abarcó los géneros en boga en su época: bolero, merengue y crio-lla. Todavía del 1929 al momento en que los Brito se van a España, el merengue nuestro (con excepción del que se tocaba con güira, tambora y acordeón) es un magma panantillano que tanto se acerca al son rápido como a la guaracha. La semejanza entre “La pulguita” del Canario Jiménez de Puerto Rico y “El que quiera ser hombre”, merengue de Julio Alberto Hernández, es evidente. De la misma manera que es evidente el ritmo de los merengues cantados por Antonio Mesa y Brito con aquellos compases dulzones y alicaídos (“A Natalia”, “Allá en el Edén”, “Las notas de mi lira” y “Bonyé”, cuya raíz folklórica

1 Publicado en el *LD*, sábado 15 de noviembre de 1997, p. 8-A.

haitiana es patente, aunque lo compusiera Rafael Hernández, muchos años antes de "Massa Massa", cantado por Francis Santana, pero que antes Ángel Vilorio había patentizado con el merengue "Carabaguino" de Madame Brino. (¿Brunot?)

Hay que resaltar el hecho de que el ambiente en el cual Brito se forma como cantante está integrado por grandes músicos que conviven bajo el palio de una bohemia cuyo centro cultural es Santiago y La Vega, pero también se desenvuelven en un ambiente de libertad en los seis años del gobierno de Horacio Vásquez. Esto les permitió ponerse en contacto con escritores y poetas de la capital, del Caribe e incluso de América Latina. El núcleo dirigente estaba compuesto por Julio Alberto Hernández, Juan Francisco García y el grupo de músicos importantes de la capital. De modo que ese núcleo cultural del Cibao impone a Brito, hasta pulirle los textos más poéticos de la lírica de la época, pues su voz se prestaba a maravillas para eso. Por eso Brito canta canciones con letras de Juana de Ibarborou, Balaguer, Ciris Irigoyen, entre otros. Está por realizarse un estudio, puesto que los marbetes de los discos no traían antes los autores de las letras. ¿Cómo puede saber la generación actual que oiga a Brito cantando la hermosa canción "Beso" que detrás de ese título aparente ingenuo, pero despistador se encuentra un amoroso soneto de Juana de Ibarborou titulado "¿Sueño?" ¿Qué llevó a don Julio Alberto Hernández, compositor, a variar el título? ¿Quiénes fueron los autores de las letras de las canciones, merengues y criollas que cantó Brito en su larga carrera? ¿Hubo adaptaciones, cambios de títulos o eliminación de estrofas o versos?

Arístides Incháustegui, que cuida amorosamente por el más mínimo detalle de nuestro arte popular, me puso en guardia sobre este tema y cuando me ayudó a establecer la letra correcta de una canción de Brito, le dije: Pasemos ahora a "Beso". Le pregunté quién era el autor de la letra y para mi sorpresa, me respondió que la Ibarborou. Cuando terminamos la sesión de trabajo por teléfono, busqué las obras completas de esta poetisa (Madrid: Aguilar, 1960, p. 16) y ahí estaba por orden alfabético cada verso, pero bajo el título de "¿Sueño?", un bello soneto labrado para que Brito y el maestro Hernández se lucieran. Había leído yo en 1962 estas obras completas y ni huellas de este

poema en mi memoria. Sin embargo, al cabo de 35 años no he podido olvidar la historia de Chico Carlos. He aquí el hermoso y rítmico soneto de Juana de América y más rítmico, con voz y música, si el lector oye la grabación de Brito:

¿Sueño?

¡Beso que ha mordido mi carne y mi boca
Con su mordedura que hasta el alma toca!
¡Beso que me sorbe lentamente vida
Como una incurable y ardorosa herida!

¡Fuego que me quema sin mostrar la llama
Y que a todas horas por más fuego clama!
¿Fue una boca bruja o un labio hechizado
El que con su beso mi alma ha llagado?

¿Fue en sueño o vigilia que hasta mí llegó
El que entre sus labios mi alma estrujó?
Calzaré sandalias de bronce e iré

A donde esté el mago que cura me dé.
¡Secadme esta llaga, vendadme esta herida
Que por ella en fuga se me va la vida!

Cuando comencé a tomar apuntes para estos estudios sobre Brito, no solamente quedé estupefacto ante la calidad poética de este texto, sino de otros como “Despedida”, “Honorina”, “Voy al campo”, “La muchacha blanca”, o de esta joya del arte popular (“La góndola azul”, letra y música de Bienvenido Troncoso) que únicamente la voz de Brito pudo llevar a la altura de calidad:

Cruzaba el cielo/como nube intensa
Vapor de rosa/tras fragante tul
bajo una imagen/con quietud inmensa
envuelta en gasas/de color azul.

Miré hacia el cielo/con mirar sereno

pidiendo a solas/tu radiante luz
y una ave triste/con acento tierno
me dijo entonces/que pasabas tú¹.

En el primer verso, donde dice “como nube intensa”, mi amigo Arístides Incháustegui oye “con quietud inmensa”. Doy las dos versiones, pues sin una referencia textual concreta es muy difícil, por la calidad de la grabación y la filigrana de Brito en muchas interpretaciones, sacar en claro el texto exacto. ¿Existen hoy en la canción popular textos de la calidad poética de los cantados por Brito?

Finalmente, de las dos versiones, ¿quién me da el texto correcto?

-
1. El Trío Añoranzas, formado por Josecito Pérez, voz prima y clave, Luis Eduardo Henríquez, primera guitarra y segunda voz y Suco Henríquez, segunda guitarra, sometió a múltiples variaciones la letra de las canciones “Sueño azul”, “Secreto”, “La brisa de la tarde”, “Lucía”, “Ansias locas”, “Voy al campo” y “Las notas de mi lira”, de diferentes autores dominicanos, pero cantadas por Brito. Por ejemplo, en esta canción, donde Brito dice “que pasabas tú”, el Trío Añoranzas dice “que cruzabas tú”. Los dos discos de larga duración de dicho trío son de 1963.

Brito, romanzas famosas¹

Tres grandes romanzas de zarzuelas bastan para demostrar la grandeza de Brito y la calidad de su voz sin fisura, sin fatiga y sin esforzarse; voz que asciende y desciende con la pasmosa naturalidad de un dueño de su ritmo. Esas romanzas son "Mi aldea", de la zarzuela *Los Gavilanes*, con arreglo musical del maestro Jacinto Guerrero y libreto de José Ramos Martín, "La mujer rusa" y "Calor de nido", de la zarzuela *Katiuska*, del maestro Pablo Sorozábal.

Los lectores que deseen profundizar más las obras de Brito, en el ambiente histórico, político y cultural que le correspondió vivir y actuar artísticamente, tanto en el plano nacional como internacional, deben consultar *El Álbum de Eduardo Brito*, de Arístides Incháustegui, publicado por la Secretaría de Educación en 1994, así como el libro de Wilson Roberts, *Eduardo Brito. 1905-1946*, que he venido citando. No obstante, hay que decir que las dos zarzuelas arriba mencionadas son únicamente ejemplos, ya que Brito cantó, entre llegar y salir de España (1932-36), numerosas zarzuelas en todas las ciudades donde actuó. Y que *La Virgen morena*, del cubano Eliseo Grenet, es la que lo catapultó a la fama y al reconocimiento de los críticos y del público español. Leyendo las opiniones de los grandes del género musical de la época, los informes de prensa y las entrevistas periodísticas que les hicieron a Brito, se persuade de uno de cuán grande fue.

El sólo hecho de que desplazara a los mejores barítonos y tenores españoles, posicionados antes de llegada de Brito, de los mejores escenarios donde se cantaba zarzuelas, habla de la gran calidad de nuestro dominicano. ¿Quién va a creer que en un país tan etnocéntrico como España, que había dominado a estas antiguas colonias durante cuatro

1 Publicado en el *LD*, sábado 6 de diciembre de 1997, p. 8-A.

siglos, iban a rendirle pleitesía y reconocimiento a la calidad de un mulato antillano por más Caruso que fuera? ¿No basta como muestra el botón de Rubén Darío o de los cientos de poetas y escritores hispano-americanos de altísima calidad que le han dictado pautas a los españoles, tanto en el pasado como en el presente, para darse cuenta de que ese eurocentrismo forma parte del tribalismo de las sociedades cerradas de que habla Karl Popper en su libro *La sociedad abierta y sus enemigos*?

La más conocida y admirada de estas romanzas es “Mi aldea”. Doy el texto, que tanto para este como para los demás, me ha ayudado a reconstruir Arístides Incháustegui, con su enorme paciencia:

Mi aldea, ¡cuánto el alma se recrea
al volverte a contemplar!
Mis flores, después de cruzar los mares,
otra vez vuelvo a mirar.
Pensando en ti noche y día
aldea de mis amores,
mi esperanza renacía,
se aliviaban mis dolores.
Pensando en ti mar serena,
pensando en ti bello cielo
era más dulce mi pena
y menor mi desconsuelo.
Siempre en mi aldea pensaba,
siempre ambicioné volver
y en ese momento soñaba
de otra vez mi aldea ver.
No importa que el mozo fuerte vuelva viejo,
si alegre el corazón late en mi pecho,
no importa mi lucha por ganar el oro,
si al cabo hoy vuelvo rico y poderoso.
No importa lo que tuve que penar,
lo que importa es que yo vuelvo
para no marchar jamás.

Otra de las romanzas con más fuerza rítmica y dramatismo es “La mujer rusa”. Hay que observar, para el lector de hoy, que cantar

ópera (en el canto, el género grande; como decir, el drama, en el teatro) o cantar zarzuelas u operetas (el género chico, que comporta lo cómico patético) no se limita al simple canto, como cantaría un cantante popular en el Teatro Nacional o en otro escenario, un estadio o un parque, por ejemplo. No, el canto lírico implica un aprendizaje, aparte del dominio del canto, de la actuación dramática o cómica, es decir, que un Brito, si no estudió esto académicamente, tuvo que aprenderlo de los grandes que lo sabían y se lo transmitieron para que la empresa comercial y artística en la que se embarcó junto con Grenet y luego con Jacinto Guerrero y Sorozábal tuviera éxito doble (artístico y comercial) en Barcelona y las demás ciudades donde se presentaron con diversos repertorios. He aquí la letra de "La mujer rusa":

¡Atrás!, porque muere
quien toque a esa mujer.
No es de valientes, no tiene excusa
quien no respete a la mujer rusa.
La mujer rusa, la mujer rusa
es sagrada en el querer.
La mujer rusa, la mujer rusa
no es juguete de placer.
Es rosal que va a dar flores (bis)
y no se ha de deshojar,
porque puede al dar amores,
dar la vida a hombres mejores
que la patria han de redimir.
La mujer rusa, la mujer rusa
es aurora y porvenir,
la mujer rusa, la mujer rusa
puede a Rusia redimir.
Es cobarde quien la ofende (bis)
en su orgullo y su pudor.
Quien es hombre la defiende (bis)
comprendiendo su dolor
y el honrar a las mujeres (bis)
siempre fue deber de honor.

Brito, romanzas famosas, y punto¹

La tercera y última de las romanzas más famosas de Eduardo Brito es “Calor de nido”, de la zarzuela *Katinska*, de Pablo Sorozábal. No es que Brito no llevara a la cima del canto otras romanzas famosas, como “Lamento esclavo” y “Mi vida es cantar”, de *La Virgen morena*, de Grenet. En todas ellas, así como en otras zarzuelas que no grabó, pero que formaron parte de su repertorio antes y después de fundar su propia compañía de zarzuelas, Brito muestra la calidad de su voz portentosa, capaz de subir y bajar en el registro a voluntad y sin que se perciba decaimiento alguno en los tonos graves, agudos o medios.

La gente del oficio o aficionados cultos que oyeron a Brito cantar *La camagiieyana*, *La del soto del Parral*, *La niña Rita*, *Luisa Fernanda*, *El cantar del arriero*, *La del manojo de rosas*, *El asombro de Damasco* y otras zarzuelas, dejaron en letra impresa el testimonio de la calidad del artista y se quejaban de que en la República Dominicana no habían sabido aquilatar la grandeza del barítono.

He aquí el texto de “Calor de nido”: «Calor de nido, paz del hogar/mujercita que amante nos espera/impaciente si tardamos en llegar/esos son mis ensueños de quimera/y en la vida no los pude realizar./He cruzado en los inviernos Rusia entera/cuando el lobo baja hacia el lugar/y otra vez al sonreír la primavera/y el almendro de flores al nevar,/pero la mujercita que me espera/ni aun en sueño mi ilusión pude alcanzar./Me consuelo en mis sueños al pensar:/no es triste la Siberia para el que ha de volver/no asusta la miseria si se aguarda el placer./No le aterra morir al soldado, seguro de vencer/no es sufrir el sufrir por amor/si se quiere a una mujer./Y así soñando paso la vida/

1 Publicado en el *LD*, domingo 14 de diciembre de 1997, p. 8-A.

con una pena en mi alma escondida/al no encontrar mi alma de mujer/al recorrer el mundo sin hallar calor de nido, paz del hogar.»(bis)

Cuando he escuchado *Los Gavilanes* en la colección de zarzuelas y operetas famosas, interpretado por artistas españoles que representan el personaje del indiano Juan, palidecen ante la fuerza y convicción que Brito le imprimió hace más de 60 años a su actuación en los teatros de España.

¿Por qué no se desarrolló la ópera en España, contrario al caso de Italia, Alemania y Rusia? Si la respuesta de Juan Jacobo Rousseau al problema en *El origen de los idiomas* fuera un determinismo, al achacarla a que las lenguas de origen latino no son aptas para el *bel canto*, uno estaría tentado a creer en este simplismo. Es cierto que Rousseau excluía a Italia y a Alemania, pero el primer país, al ser de origen latino, invalida su creencia, que en el siglo XVIII llegó a ser una verdad científica relativa. La lingüística moderna ha anulado esa creencia rusioniana. Con excepción del francés, que tiene acento fijo en la última sílaba, los demás idiomas romances poseen acento libre, como el alemán, segundo país donde floreció la ópera. Es cierto que ni en España, Portugal, Rumania, Francia e Ibero América la ópera (o canto grande) ha conocido el gran desarrollo que tuvo en Italia. Los grandes tenores de hoy (Carreras, Domingo, Kraus Trujillo o una soprano como la Caballé) se desarrollan en los grandes escenarios de Nueva York, Italia y Alemania. O sea, en el extranjero. Los tenores, bajos, barítonos, sopranos, contraltos y mezzosopranos italianos o alemanes forman legiones desde el siglo XVIII hasta hoy. Que eso no haya ocurrido en España se debe a factores culturales. Durante la Edad Media, en los países de lenguas romances, el feudalismo fue pálido, incluso en España no lo hubo. Esto es importante porque ligado a la acumulación originaria, va anejo el surgimiento del capitalismo y su posterior auge con el maquinismo y el industrialismo. Pero las clases que impulsaron este proceso, también construyeron, desde el Renacimiento, un culto por el teatro y el canto. Esta herencia se transmitió a la naciente burguesía, que finalmente hizo de la ópera una especie de fetiche de su propia cultura: al ir al teatro de la ópera se ahorra la necesidad de leer a los poetas que habían elevado a la categoría de drama los mitos y leyendas de héroes reales o ficticios

(Tristán e Isolda, los Nibelungos, Romeo y Julieta, Rolando, los Enrique y Ricardo de Inglaterra, el Cid, etc.)

Como en España carecen, con excepción del mito del Cid, de esos personajes sólidos que los Verdi, los Puccini, los operistas rusos y los alemanes han inmortalizado, aun cuando ya cesó la etapa histórica en que surgió el esplendor del canto dramático grande en el siglo XIX, el género no prendió en la Península y nació, en cambio, la inmortalización de la cotidianidad de la clase media arruinada o triunfante con sus condes y marqueses en bancarrota, con sus rufianes de frac y sus golfos de guantes y chistera.

En este proceso histórico, a la cultura dominicana se le hizo seguir el proceso de la herencia hispana. Por eso en sesenta o setenta años de historia musical, las compañías de zarzuelas venían de España, o sea, recalaban en Santo Domingo, luego de que su vórtice, como huracán, pasaba por Cuba, Puerto Rico y otros países hispanoamericanos. Venían a morir a nuestro país, donde llegan sin fuerza y muchas veces se deshacían aquí.

Hemos tenido tenores, barítonos, sopranos. Brito, Sánchez Cestero, Susano Polanco, Dhimes, Aquino, Haza, Stephen, Incháustegui, Cepeda. Otros y otras han tenido que conciliar el *bel canto* con la música popular, pagándole tributo a la última para poder sobrevivir, cuando no a la burocracia menor.

Sólo han tenido la previsión, como Brito por razones comerciales, de dejarnos su voz grabada Haza, Incháustegui. Los otros serán pronto un recuerdo y después un olvido. Por eso mi propuesta es que las fundaciones de Brugal, León Jimenes, el Banco Popular, el Banco de Reservas (que grabó en pasta el recital de Incháustegui en París) formen, individual o en conjunto, y tal vez con el concurso del Consejo Presidencial de Cultura si se determinara que tiene voluntad política para hacer cosas grandes, un proyecto para recoger primero lo disperso y, luego, formar una colección de la gran música popular y culta dominicana desde principios de este siglo hasta hoy. Grabar en CD esas colecciones, por género e intérpretes, y venderlas a precio no especulativo, pero rentable, pues el proyecto tiene que utilizar y pagar los servicios de especialistas de música, estudios de grabación, derechos de autor, reconstrucción de grabaciones para eliminar ruidos parásitos.

Una idea somera de los que serían incluidos: Brito, Mesa, Níco Lora, Catalina Jáquez, Susano Polanco, Guarionex Aquino, Napoleón Dhimes, Tony Curiel, Jerry Pellerano, Isidoro Flores, Elenita Santos, Jesús Faneyte. De los cultos: Brito, Susano Polanco, Violeta Stephen, Sánchez Cestero, Haza, Incháustegui. Pero la lista la establecería, tanto para los artistas populares y cultos que reúnan la calidad en el ámbito nacional e internacional, el Comité o Equipo que ejecutaría, por encargo de las instituciones señaladas u otras que no han sido señaladas, esta gran labor cultural dominicana.

Eduardo Brito en CD¹

Los admiradores de Eduardo Brito pueden, a partir de este mes, y gracias al encomiable esfuerzo de Jesús Torres Tejeda, inaugurar su colección de discos compactos de Eduardo Brito.

Cuando propuse, en el último artículo sobre Brito, que las empresas que destinan fondos, a través de fundaciones, a la promoción y rescate del arte nacional, no supuse que los melómanos y admiradores del gran barítono iban a disponer, tan pronto, del primer disco compacto que contiene 16 inmejorables selecciones de nuestro cantante nacional. Y así titula Torres Tejeda su CD: El Cantante Nacional Eduardo Brito.

El ejemplar que poseo me llegó sorpresivamente como un fino obsequio del Dr. Carmelo Aristy Rodríguez, quien es el presidente de la Asociación de Amigos de Eduardo Brito. El crédito por esta inestimable labor hay que darlo al amigo Torres Tejeda, quien no solamente es uno de los pioneros en el sostenimiento del culto a Eduardo Brito, sino que es también un timbre de orgullo en la locución nacional, un difusor y defensor de la música popular dominicana y latinoamericana a través de los programas que ha mantenido por televisión, y mantiene actualmente por radio, bajo el título de "Por la Ruta del Recuerdo". Es Torres Tejeda también una cantera de datos sobre intérpretes, compositores y épocas sobre la música criolla y latinoamericana, sobre todo en el género del bolero y autor del primer tomo de un libro interesantísimo: *Fiche-ro Artístico Dominicano*.

Quienes conocemos a Torres Tejeda y su orgullo de defensor del arte popular, sabemos el sacrificio que le ha costado, en el ámbito indi-

Publicado en el LD, domingo 11 de enero de 1998.

vidual, realizar esta proeza que queda como un récord en los anales de la cultura musical dominicana.

El CD trae, resumido del libro mencionado, los datos sobre la vida del gran cantante Brito. La selección hecha por Torres Tejeda contiene las siguientes interpretaciones: 1) Siboney, de Ernesto Lecuona; 2) Lamento gitano, de María Grever; 3) Te quiero, dijiste, de María Grever; 4) Aquellos ojos verdes, de Nilo Meléndez; 5) Mi aldea, de José Ramos Martín y Jacinto Guerrero; 6) Lamento esclavo, de Aurelio Riancho y Eliseo Grenet; 7) Martha, de Moisés Simons; 8) Capullito de alelí, de Rafael Hernández; 9) Musa campera, del autor anterior, Musa querida, de Ricardo Fábregas; 10) Tamales calientes, de Ricardo Fábregas; 11) Nubes de ensueños, de Manuel Corona; 12) Cuando cantan las aves, de Xavier Navarro y Ernesto Mangas; 13) Beso, de Juana de Ibarbourn y Julio Alberto Hernández; 14) Honorina, de Manolo Cordero y Piro Valerio; 15) Te quiero, de Leopoldo Gómez; y, finalmente, 16) Horas lejanas, de Oscar Calle y F. Farge.

La mayoría de estas interpretaciones las grabó Brito entre 1929 y 1930 en Nueva York, ese primer viaje que le catapultaría a España y al resto de Europa. Pero de las 16, me eran desconocidas “Musa campera”, “Tamales calientes”, “Te quiero”, “Horas lejanas”, “Nubes de ensueño” y “Cuando cantan las aves”. Cuando digo desconocidas, quiero decir que no recuerdo haberlas oído en la voz de Brito.

Si uno lee atentamente la discografía de Brito establecida por Arístides Incháustegui en el *Álbum* que publicó la Secretaría de Educación en 1994, son muchas las interpretaciones del gran barítono que nos son completamente desconocidas. Para una época tan difícil —llena de convulsiones y guerras— fue un arsenal de música popular y semiculta lo que Brito grabó. Gracias a la benevolencia de amigos y a esfuerzo personal, he ido reuniendo en cintas magnetofónicas, la cantidad de interpretaciones de Brito que me ha sido dable obtener, pero tenerlas todas, hasta donde alcanza la discografía de Incháustegui, sólo será posible el día en que una voluntad que aúne recursos y cultura, asuma esta tarea como un proyecto nacional, rentable por supuesto.

Brito, canciones y contexto epocal¹

Las interpretaciones grabadas por Brito en el orden cronológico establecido por Arístides Incháustegui –y que reproduce Roberts Hernández en su obra– pertenecen a los más variados géneros (bolero, merengue, vals, joropo, romanza, fox, canción, criolla), sin contar los géneros que no grabó y que ofrecía en cada espectáculo en los escenarios nacionales o extranjeros.

El contexto cultural del período artístico más intenso de Brito –de 1925 a 1943– está marcado por imágenes e ideologías románticas y modernistas, las cuales quedan reveladas por los textos de los grandes compositores y poetas de la época que reproducen los estereotipos del amor pasional y las características rítmico-semánticas de los temas de Rubén Darío o sus epígonos. Aunque ambos movimientos literarios tuvieron poca repercusión en la cultura dominicana, debe investigarse si su funcionamiento en nuestro país es distinto al que tuvo en otras naciones hispanoamericanas. No hay que conformarse con esgrimir el argumento historicista de que a nuestro país llegaron tardíamente el romanticismo y el modernismo.

En la canción popular dominicana de 1900 a 1930, el funcionamiento del romanticismo y del modernismo puede haber sido diferente al que tuvo en la poesía, la novela, el cuento y el teatro. Pero sea como fuere, una figura en el texto poético tiene una intencionalidad distinta a la que tiene en la canción popular. Esta última es ideología o en casos extremos se acerca al poema. En cambio, el poema es transformación de las ideologías de época.

La canción popular puede, sin embargo, influir a la poesía en un momento de esterilidad creativa. Pero las figuras que pasan del poema

1 Publicado en el *LD*, sábado 22 de noviembre de 1998, p. 8-A..

a la canción popular son, irremediablemente, repetición. En esa frontera de la creatividad-no creatividad es que el compositor de canciones populares ejerce su dominio. Y si encuentra a unos intérpretes como Brito o Antonio Mesa entonces la calidad de la voz eterniza al compositor, como es el caso de Raudo Saldaña con "Lulú", cuya sola estrofa: «Dicen que tienen tus ojos/reflejos de tempestad/relámpagos que iluminan/ hacen las sombras temblar.» He aquí que para el contexto de la época, el verso "hacer las sombras temblar" es una figura, una metáfora nueva en la canción popular y se acerca, por lo tanto, a los linderos del poema. La figura nueva es la que nos trae un sentido como no existía anteriormente en la lengua-cultura. La sombra misma es, por definición, estatismo puro y se mueve sólo si quien o lo que la proyecta se mueve. El mirar tan intenso y luminoso de Lulú produce no un movimiento, sino un cambio cataclísmico en lo mirado.

Incluso si en una canción una metáfora es gastada, la voz de alta calidad la salva no como sentido nuevo, sino como ritmo nuevo, inflexión nueva de la forma de cantar del cantante. Como en la mayoría de las canciones de Brito. En los casos de "Honorina", de Piro Valerio, grabada en 1929, última estrofa, donde la fuerza rítmica y la modulación de la primera palabra y la interjección de apoyatura de la última en el primer verso, lo deciden todo:

*Placer que me inspira, ay,
tu cuerpo de diosa:
poner a tus plantas
mi lira armoniosa.*

Es un lugar común lo de la lira a las plantas de la amada. Mesa lo produjo antes que Brito cuando grabó en Nueva York en 1928 "Ansias locas" de Tofy Sadhalá y Bienvenido Troncoso:

*Reina de la belleza y la poesía
yo pongo a tus plantas
a cantar la lira mía
como humilde tributo a tu belleza.*

Pero en este caso, sucede lo mismo que en el de Brito. Sensacio-

nes múltiples produce en quien escucha a Brito o a Mesa cantar ambas canciones, pero en ningún caso la percepción de la metáfora gastada es lo importante. Es un sentido que estoy listo para descodificar. Algo que conocemos de antemano. Pero lo desconocido, incluso luego de haber escuchado repetidas veces sendas interpretaciones, es la calidad de esas voces, la capacidad de ambos de modular de manera sostenida, inflexiblemente, en diferentes registros sin que las cuerdas vocales den signo de fatiga o decaimiento. Los matices son lo que nos sorprenden y hacen que evoquemos la cultura dominicana en sus diferentes manifestaciones. O que nos preguntemos: ¿cómo fue posible que en un período tan oscuro de nuestra cultura, matizado por tanta pobreza, intervención militar, montonera, analfabetismo, unos pocos señores de quienes casi ni se ha hecho la historia, produjeran las más hermosas joyas del arte popular? Hemos debido esperar a Juan Luis Guerra, a Luis Días, a Sonia Silvestre, para encontrar una que otra figura nueva en la canción popular de nuestros días.

Y no cesa de producirse el estremecimiento cuando Brito canta el bolero de Julio Alberto Hernández, "La despedida", grabado en 1929, cuyas dos primeras estrofas son también lugares comunes del amor pasional, pero que, insisto, la voz prodigiosa del intérprete pone a buen recaudo:

*Pregúntale a la brisa de la tarde,
al astro que alumbró nuestro delirio,
al cielo que ha visto mi martirio
y a Dios quien en tu amor me hizo creer.
Dí, ¿no estaban en flor mis esperanzas
cuando la escarcha desoló mi huerta?
Pregúntale al alma de mi madre muerta
si no le prometí volverte a ver.*

No es un problema de nostalgia ni de que cualquier tiempo pasado fue mejor. ¿Encontramos hoy en nuestros compositores una larga tirada de versos impecablemente compuestos, sin faltas a la sintaxis y al sentido y que penetren tan hondo en la subjetividad de la relación hombre-mujer en la cultura dominicana? Reitero, en el plano de la canción popular. No en el poema.

He querido presentar únicamente unos cuantos ejemplos de canciones de Brito, su contexto, su época, los compositores dominicanos que pusieron letra y música a fin de reiterar la calidad de la voz de Brito, sino también del conjunto humano salido de aquel núcleo santiaguense que inscribió en tablas de oro el arte popular dominicano. Si por la caballerosidad, la inteligencia y la humildad del último de los sobrevivientes de aquel grupo —don Julio Alberto Hernández— se juzga a los otros, hay que escribir un capítulo del humanismo de aquel grupo original: Bienvenido Troncoso, Piro Valerio, Chencho Pereyra, Juan Francisco García, Ramón Wagner, Leopoldo Gómez y los demás que, con Brito, se portaron como colegas.

Hay que transformar la idea estereotipada de un dualismo que separa al Brito histórico del Brito artista. Según esta idea, el Brito que interesa es el Brito cadáver, momia, cuyo aniversario de nacimiento y muerte es objeto de cierta liturgia. Pero cuando se trata de reivindicar la figura del Brito artista, aparece de una vez el “alacrán con veneno”.

Tito Cánepa, vivencias de un pintor¹

El Diccionario de la Real Academia Española (mejor conocido por las siglas DRAE) da como sinónimos los verbos *amoblar* y *amueblar*. Es decir, «dotar de muebles un edificio o parte de él.» Pero la significación metafórica que deseo darle es la del plano periodístico, que inauguró Colombo cuando trajo de México la manera nueva de hacer reportajes y entrevistas en los años 1970.

No sé si él leyó, de Michel Butor, traducida del francés, la filosofía del amoblamiento o amueblamiento (palabras que no figuran en el DRAE de 1970, y si no están en el de 1990, quedan inventadas). Butor es un prominente miembro de la nueva novela francesa. Si mal no recuerdo, ese texto figura en los *Ensayos sobre la novela*. Hay una crítica abierta a la novela tradicional y su procedimiento de amueblar el espacio donde tendrá lugar la historia de la aventura en vez de pensar primero en la aventura de la escritura.

En el periodismo dominicano, el amueblamiento fue una novedad. Creo que para este discurso ideológico es necesario amueblar, lo cual significa para Colombo crear una atmósfera de simpatía, un ambiente de complicidad entre el lector y el texto, pero es recomendable la sutileza, embutir, dosificadamente, por parte, entre un tema y otro, el amoblamiento. No es solamente describir el mobiliario y los adminículos que figuran en el espacio del entrevistado, sino sacar a relucir la significación que tienen para él, incluso recurriendo al inconsciente. Pero contrastar los valores anti-ideológicos que pueden tener esos objetos en el plano de la cultura y la sociedad: humor, cinismo, ridiculez, sentimentalismo, valores históricos, etc.

1 Publicado en *El Siglo*, Santo Domingo, el sábado 2 de mayo de 1998, p.12-D.

Durante mi estancia como docente en Manhattan College, Nueva York, entablé relación con la profesora Marie-Claire Picher, especialista de español, quien me preguntó si conocía a un dominicano llamado Tito Cánepa. Le respondí que artísticamente sí, pero que personalmente no lo había visto nunca. Me dijo que era su vecina y que le iba a proponer un encuentro. Pasó el tiempo y siempre hablábamos de ese encuentro. Ajetreos, vaivenes y ocupaciones docentes lo impidieron a finales de 1996. Fue en mayo de 1997 cuando se concretó la visita a casa de Tito Cánepa, a quien Marie-Claire, canadiense franco parlante, llamaba siempre a Titó Canepá.

Fue un domingo de mayo. Quedamos en juntarnos, por separado cada cual, a eso de la 1:30 de la tarde en el apartamento del pintor, sito en 56 East 87 Street para tomar el té y conversar. Cuando Marie-Claire llegó, confundida la hora de la cita, a eso de las 3, ya Tito y yo le habíamos pasado revista a su vida, a lo cual contribuyó su hijo Enrique, especialista en historia del arte, con doctorado en una prestigiosa universidad. Florence, la esposa de Tito, intervenía de vez en cuando, con su acento inglés, matizado a su vez por otro acento sobrepuesto, de origen eslavo, posiblemente, con la gracia amorosa de quien observa feliz el resultado de una vida.

¿Quién es Tito Enrique Cánepa Jimenes para un dominicano de hoy, ajeno a la historia política y artística de su país? Nadie. ¿Y para quienes tenemos el encargo de contribuir con nuestro trabajo a que el dominicano no pierda la memoria histórica? Sencillamente decir lo que este pintor, hijo de una raza política familiar en proceso de extinción, me contó en aquella conversación amena, matizada con nostalgia, con recuerdos patrióticos y familiares, de cepa liberal, y escapado él en 1935 del país, gracias a las gestiones de su tío Enrique Jimenes, quien había sido funcionario de Trujillo y se aprestaba a salir al extranjero como diplomático. Tito había solicitado visa en el Consulado norteamericano y no se la otorgaron y por el camino, desilusionado y asustado de quedarse atrapado en medio de la dictadura que ya ahogaba visiblemente al pueblo dominicano, se encontró con el tío de marras y este volvió al Consulado y logró que le dieran la visa porque se lo llevaba como empleado suyo. Ya en el extranjero, Tito Cánepa siguió su propia vida.

Todavía no he entrado en el amoblamiento.

Pero preguntémonos, ¿qué fue de Tito Cánepa antes de 1935? Hijo de un capitán de barco mercante italiano avecindado en San Pedro de Macorís y de doña Alta gracia Jimenes, hija del presidente Juan Isidro Jimenes, Tito nace en la Sultana del Este en 1916. Para la época de la intervención militar norteamericana es un niño y tiene 8 años cuando la salida de esas tropas en 1924. De ese período guarda recuerdos de la lucha guerrillera del Este. Su familia, cuyo caudillo fue su abuelo Juan Isidro, fallecido en 1919, era nacionalista y liberal. El presidente Jimenes fue presionado para que aceptara nombrar un interventor norteamericano con más poder que el propio Presidente. Su negativa significó la profundización de la crisis económica y política que venía desde Lilís y el Senado, compuesto de horacistas y algunos desafectos del propio partido jimenista maltratados por el entorno palaciego, firmaron la acusación que dio paso a la renuncia de Jimenes y a la preeminencia de Desiderio Arias, quien estuvo a punto de tomar el poder. Esta prolongación de la crisis obligó a Monseñor Nouel a renunciar y dio como resultado el nombramiento de Francisco Henríquez y Carvajal como presidente provisional y al no plegarse a la exigencia del nombramiento del interventor para fiscalizar las finanzas del gobierno y cobrar poco a poco la deuda externa, se produjo la ocupación militar de los Estados Unidos al país en noviembre de 1916. El resto es historia y está en los libros.

De ese período, Tito Cánepa guarda un recuerdo. Un machete de los llamados "Gallitos", dejado por un guerrillero perseguido por las tropas interventoras. ¿Tenían un gallito dibujado en el mango? Huyendo y con peligro de perder la vida, el desconocido irrumpió en la casa de la familia Cánepa-Jimenes y tiró un paquete encima de un armario y prosiguió su huida. Años más tarde el padre de Tito, que había olvidado el incidente, pero no el recuerdo del paquete, lo tomó y abrió, envuelto como estaba, y ahí apareció el machete, símbolo, como dice Mises Burgos, de la libertad dominicana.

De ese recuerdo, ha hecho Tito Cánepa un cuadro con la figuración imaginaria del campesino guerrillero que blande el arma agrícola y libertaria. Hace dos años, la American Society de Nueva York presentó una exposición de pintura dominicana y en la portada del catálogo aparece su cuadro. Es el que yo llamo "Luperón y sus amigos", en

cuyo trasfondo figuran Hostos, Martí, Juárez, Garibaldi y debajo los hijos de la patria que disfrutaban de los resultados de la acción política del restaurador. En otros cuadros como el apresamiento de Caonabo por Hojeda, el ahorcamiento de Anacaona, el Levantamiento de Enriquillo y otros, se revela un trabajo diestro del dibujo y un clasicismo constructivista de la mejor estirpe, así como una reminiscencia de Rivera y su estrategia de deformación del legado militar español de la Colonia y un realce de los valores indígenas de México. La nostalgia del indio de nuestra isla es un eco tardío del siglo XIX que la ausencia de pintores en el momento de la publicación de las obras indigenistas de Galván, Pérez, Salomé Ureña y otros cultores de menor vuelo, impidió materializar. Fue después, en plena era de Trujillo y posteriormente a su muerte cuando la pintura (de Antonio Guadalupe y otros) ha rescatado los mitos taínos. Lo cual no deja de ser un pretexto para lucir luz y color.

Oír hablar a Tito Cánepa de su vida es siempre un regreso al pasado heroico, tanto política como intelectualmente. Me ha mostrado una foto (entre los innumerables recuerdos guardados por su madre) en que aparece su abuelo, el gabinete en pleno y un niño como de ocho o nueve años: su primo Juan Isidro Jimenes Grullón, hijo de José Manuel, también nieto del Presidente. La foto es de un acontecimiento: el banquete dedicado a José de Diego, poeta y líder independentista puertorriqueño quien vino al país a recabar la ayuda de los dominicanos para su causa.

Pero el pintor y su familia han ido deshaciéndose de los objetos preciados tales como libros, papeles, objetos valiosos. Los han ido entregando a la Iglesia, al Cardenal, para que formen parte de la memoria del pueblo dominicano, cuyas instituciones públicas como bibliotecas no son de confiar en estos asuntos, pues a veces los primeros saqueadores han sido sus directores. Vendrá un día en que el país se institucionalice y los intelectuales puedan donar sus bibliotecas, cuadros de pintura preciados, objetos de valor, cartas, etc. para engrosar el patrimonio cultural de la nación.

He visto cantidad de objetos de valor en casa de Tito Cánepa. No voy a hacer un amoblamiento. Simplemente decir que me llamó la atención uno: la espineta que todavía emite sus sonidos musicales.

¿Puedo decir, Colombo, que se trata de un clavicordio pequeño, de una sola cuerda en cada orden, tal como lo define el DRAE?

Nuestro pintor, puede historiarse, corrió aventuras por todas partes. Salió en 1935, pero vino a establecerse en Nueva York en 1937. Pidió alistarse en la Segunda Guerra Mundial pero tuvo problemas por ser extranjero. Luego trabajó en el exilio para tumbar a Trujillo, colaboró con la CIA en Radio Swan, quizá en la época en que su primo Jimenes Grullón lanzaba filípicas contra el dictador por esa emisora. Cumplió misiones peligrosas en el extranjero para llevar dinero y armas de un lado para otro del exilio dominicano. En fin, fue un dominicano de los tiempos viejos a quien las vicisitudes de la política llevaron a adoptar la nacionalidad de otras tierras, como a miles de dominicanos que jamás volvieron a su país después de la hecatombe de 1930.

Juan Luis Guerra y el riesgo de la creatividad¹

Cuando alguien lee *El álbum de Eduardo Brito*, preparado por Arístides Incháustegui y Blanca Delgado Malagón, y le echa un recorrido a las páginas de los éxitos obtenidos en Nueva York, Puerto Rico, Cuba, América del Sur, Europa y España, para una época en que había que viajar en los inmensos trasatlánticos y no en los modernos aerobuses 757 o en el lamentablemente abandonado *Concorde*, lo que le viene a la mente es la estupefacción que se expresa en la frase inverosímil: «No puede ser».

A sesenta años de aquellos acontecimientos, ocurrirá en el futuro lo mismo con quienes, aunque documentado a más no poder por los medios de comunicación escritos, radiales, televisuales o de otro género, no estuvieron presentes en el decenio que marcó el imperio de Juan Luis Guerra y su grupo 4:40 en la conquista internacional de los mercados mundiales del arte popular con el merengue y otros ritmos latinoamericanos que luego del triunfo de la Nueva Trova se habían anquilosados en su dialéctica de ritmo musical y el contenido nocional de lo que la inercia llama letras.

Incluso los lectores del futuro podrán consultar un libro fundamental, aunque deshilvanado, acerca de la trayectoria personal y colectiva del grupo como lo es el texto de Darío Tejeda titulado *La historia oculta de Juan Luis Guerra y Los 4:40* (SD: Editora Amigo del Hogar, 1993) y no saldrán de su asombro al preguntarse: ¿y cómo pudo ser? El volumen que recogiera la recepción, las crónicas y críticas de todas actuaciones de 4:40 en el extranjero sería tan extenso que no habría tiempo para leerlo en una época de lo efímero, sintético y asintáctico como la que se vive.

1 Publicado en *El Siglo*, Santo Domingo, sábado 16 de mayo de 1998, p. 11-D.

Cuando hablo de obra deshilvanada me refiero a que el libro de Tejeda no tiene plan ni método. Es una obra de amor acerca de Guerra y el grupo, la única hasta ahora, de ahí su valor documental, sentimental e informativo. Pero como el autor no es especialista en lo que trata, no está obligado a dar índice o tabla de materias, ni bibliografía, ni titulación de capítulos, ni antología de los textos y éxitos más sobresalientes del grupo y que marcaron con su calidad la música popular dominicana y atravesaron otras fronteras extranjeras.

Como tampoco estaba obligado el autor a hacer un índice onomástico o temático ni a citar las fuentes cuando transcribe opiniones y datos ajenos, aparte de que el ritmo de la escritura parece una sintaxis del inglés utilizado por UPI o AP traducida al español, lo cual acarrea el uso reiterado de palabras y giros inexistentes o faltas a la concordancia de género o número. O sea, todo lo contrario a lo hecho metodológicamente por Deborah Pacini Hernández en su libro sobre la bachata y por Paul Austerlitz sobre el merengue en 1995 y 1997, respectivamente.

El libro de Tejeda puede ser leído como un casi anuario pormenorizado de la vida y obra de los integrantes de 4:40 desde antes de su constitución en grupo hasta 1993. Incluso el texto es tan franco que se diría que cada uno de los miembros que formaron parte de la banda ha sido tan valiente que ha contado hasta las más menudas y grandes intimidades, allí donde otros artistas de la farándula esconderían esos detalles. Esto es un crédito para cada uno de los miembros de 4:40 que los coloca por encima de la media y por encima de protagonismos, heroísmos individuales y narcisismos desgarradores. Sólo la poética política que le impuso Juan Luis Guerra pudo mantener, en todo tiempo y circunstancia, la unidad del grupo y la comprensión de los motivos de aquellos que por razones como las invocadas por Maridalia Hernández, Mariela Mercado o Milagros Taveras, abandonaron la agrupación en un momento dado. La concepción del arte y la conciencia de que lo estaban haciendo pudo mantener la estrategia del grupo, incluso más allá de las salidas escalonadas de esas tres figuras femeninas.

Fuera de las candilejas de los espectáculos artísticos como actividad que debe ser rentable para que el espectáculo continúe, a los magnates que controlan el mercado del disco les importa un comino el estatuto de la novedad y su significación poética como cambio de las

percepciones tradicionales por otras cabalmente nuevas del arte popular. Esa novedad se viene construyendo en forma de error y tanteo, en forma de materiales de acarreo durante el decenio en que se cosifica la nueva trova o nueva canción con sus imágenes, símbolos y figuras que alcanzaron hasta 1975 un estatuto semipoético con Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Mercedes Sosa y demás cantautores y grupos musicales latinoamericanos. Luego de esos diez años de rutina, el mundo había cambiado y de pronto caía el muro de Berlín y la Unión Soviética y sus repúblicas socialistas caían en bancarrota. Una nueva ideología, tan pasajera como las demás, se apoderaba del mundo, fascinando a la gente que sigue modas: el neoliberalismo o globalización de la economía de mercado a escala mundial con el nuevo fanatismo del fin de la historia, el fin de siglo, el fin de las ideologías y el fin de todo, en fin.

Si la nueva trova fue la ideología de los proyectos colectivistas, incluso con una ideología del amor salpicada a veces de una política libertaria y otras de una demagogia igualitarista, el proyecto que proponía ahora Juan Luis Guerra era el de una obra de revalorización de un género muy bronco y específico como es el merengue. No se trata de bolero, balada o un nuevo género difusamente internacional, donde la especificidad de lo rítmico, lo histórico y lo cultural se pierde. Más que eso: cualesquiera de los géneros autóctonos caribeños pudo ser impuesto en los mismos escenarios en que 4:40 impuso el merengue, con las mezclas de jazz, *funk*, salsa y elementos africanos como el *tsaba* que pasa de los Magos del Ritmo a Tavito Vásquez y de este a Juan Luis Guerra, incluso no necesariamente por esa vía sino a través del *compa* o merengue haitiano.

Sea lo que fuere, el decenio de 1975 a 1986 fue una época de acarreo y el cansancio y la rutina hicieron que el mundo musical que frecuentaron Juan Luis Guerra y quienes le acompañaron en ese proyecto, resurgiera como el ave fénix con el merengue refinado y cosmopolita que lograría imponerse en la era de la globalización, pero no con las imágenes estridentes y libertarias de las bandas del pasado, sino con la imperceptible complicidad de un nuevo tipo de merengue que no se atrevía a proclamar su nombre so pena de verse acusado de ser demasiado intelectualizado y de elites. Mucho menos la letra, cuyas

figuras —las cuales habría que estudiarlas una por una— posiblemente están ya codificadas en el repertorio creacionista o surrealista. Pero que se habían quedado como dominio exclusivo de los iniciados de la Poesía Sorprendida. No habían bajado a la canción popular a no ser a través de las interpretaciones de Joan Manuel Serrat. La mayoría de las figuras que uno encuentra en los textos más poéticos de Juan Luis Guerra son metáforas paradójicas cuyo funcionamiento semántico produce una ironía, un sarcasmo o un cinismo en torno a una afirmación, generalmente proveniente del discurso oficial para el cual todo está bien, que de inmediato es destruida por el ácido fino de la mofa.

La lira de Violeta Parra, aunque inagotable, o la de Víctor Jara y los intérpretes latinoamericanos más comprometidos políticamente, no tendría curso durante el siguiente decenio. Joan Báez y los contestatarios norteamericanos habían caído en desuso al inicio de los 70. Las dictaduras latinoamericanas y la influencia de la revolución cubana estaban en regresión en los 80. Sin embargo, la miseria, la pobreza extrema y la inexistencia de los derechos humanos incluso en las nuevas democracias promovidas por el libre mercado a finales de los 80 y principios de los 90, eran, y son, el pan nuestro de cada día.

Lo que sucedió fue que los medios de comunicación, al caer en mano de grupos económicos corporativos, silenciaron los graves problemas latinoamericanos en beneficio de una ideología de la paz como necesaria a las inversiones extranjeras y a la apertura hacia los mercados internacionales como forma de salir de la pobreza. La caída del autoritarismo en los países del Este trajo como consecuencia una desestructuración de las antiguas relaciones políticas entre los camaradas y las camaradas, entre los compañeros y las compañeras revolucionarios y socialistas que los viejos trovadores de lo que fue la nueva canción latinoamericana no percibieron y no pudieron recrear en forma de arte popular aquel mundo.

Juan Luis Guerra y 4:40 pudieron hacerlo. Pero no fue únicamente el merengue refinado el que logró esa hazaña de simbolizar las nuevas formas del amor que había incubado la juventud dominicana y extranjera. El grupo musical no sólo devolvió a lo social las figuras nuevas, sino que también refinó todo el material de acarreo de la bachata internacional que tuvo un éxito extraordinario en las clases populares

que en los 60 eran marginadas, pero que en los 80 habían logrado una movilidad increíble. Todas las metáforas gastadas de Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo, la Lupe, Blanca Iris Villafañe, Tommy Figueroa, el Jibarito de Lares —para no citar tantos nombres— o las de los criollos Luis Segura, Leonardo Panigua, Mélida Rodríguez, Rafelito Encarnación, Fabio Sanabria el policía, Inocencio Cruz, Bernardo Ortiz y su “Dos rosas” —y no agoto la lista— encontraron su lugar y legitimación en la percepción y en la capacidad poética de Juan Luis Guerra.

Ese es su mérito: el haber ennoblecido las formas musicales del pueblo llano y darle un estatuto social nuevo, tal como hacen los grandes poetas con las leyendas, los mitos y el folklore que se inventan los campesinos para poder vivir en medio del calor o el frío extremos, en medio de lomas y desfiladeros. Ese es el valor que también le reconocen a Juan Luis Guerra, Pacini Hernández y Austerlitz.

El haber transformado la música popular y las letras de las canciones de las cuales es inseparable tiene un precio: la soledad y el olvido momentáneos. Cuando la moda toma de nuevo las riendas del gobierno de la repetición, se instaura su dictadura implacable, cuyos sicarios mayores son “los lobos de la industria del disco”.

Silvio Rodríguez, más allá de la función ideológica¹

1. Orígenes históricos

Toda aproximación al estudio de la nueva trova, de sus artistas más connotados y su relación con la canción latinoamericana debe partir del reconocimiento de unos límites que esa misma nueva trova se dio desde su surgimiento en firme en el año 1967.

Esos límites en los cuales se encerró la nueva trova o nueva canción fueron, en primer lugar, su apego irrestricto a la revolución cubana. Esto la condujo a un planteamiento contradictorio, ya que esta adhesión ciega que la hacía depender de lo político, también la llevó a transformar la canción y el arte popular de actividad semántica anodina o espectáculo para el mercado capitalista a una práctica de creatividad e imaginación al servicio de la cultura del pueblo.

Si algunos de los cantautores más representativos de la nueva trova, como Silvio Rodríguez (el mejor de todos) y Pablo Milanés (el segundo en la jerarquía artística) han podido trascender la estrechez del límite en que les encierra la ideología del arte al servicio de la lucha de clases, eso se ha debido a que algunas de sus composiciones más relevantes contienen una relación muy fuerte con lo poético. Esta relación les ha impedido quedarse en lo puramente propagandístico y panfletario y crear figuras-sentidos nuevos dentro del límite, por supuesto, de la canción como forma artística popular. En la medida en que las mejores canciones de Silvio, de Milanés o de los otros se alejan de la trampa de la ideología y se abisman en lo simbólico como im-

1 Publicado en el periódico *ES*, el sábado 23 de mayo de 1998, p. 11D.

sibilidad de determinación de un sentido unívoco, más se aproximan al límite del valor poético. Esto es imposible porque la frontera entre la canción popular y el poema está en el valor. El valor de la canción popular es llegar al casi valor poético.

2. Cómo se determina el valor poético

¿Cómo se llega al valor poético? Todo arte grande o de valor es práctica en contra del poder y sus ideologías. Este es un postulado universal. En Cuba los escritores y artistas no pueden hacer esto y si lo hacen corren un riesgo muy grande. Si una obra de un artista o escritor se aventurara por los caminos de este postulado ocurrirían dos cosas: que el poder no está ya en condiciones de leer símbolos (cosa imposible en el socialismo de partido único y posible en las dictaduras de derechas) o que ese mismo poder, capaz de leer símbolos, obre como los nazis con respecto a los poemas surrealistas de Aragon y Eluard, es decir, que el poder se diga que la poesía no tiene importancia y la ignore.

En el caso de la nueva trova, el régimen cubano la ha hecho su arte popular oficial y la ha apoyado y difundido en todo el país y en el extranjero. Ha hecho de esta un símbolo y una bandera de lucha para exponer, ante el cuerpo lacerado de los pobres del mundo, la verdad y la razón de existir de la revolución en lucha contra el imperialismo.

La recuperación de la nueva trova por parte del régimen cubano fue un acierto político. De ninguna manera podía parar ese movimiento que venía con toda la fuerza desde el corazón y las entrañas del pueblo. ¿Cómo reprimir las manifestaciones que las ondas hertzianas transmitían hacia Cuba con el rock, los Beatles, Bob Dylan, la canción protesta norteamericana y la formidable avalancha de la canción latinoamericana que precedió en calidad y en poesía a lo sucedido en Cuba a mitad de los años sesenta cuando ya Violeta Parra y sus hijos, Atahualpa Yupanqui, Alfredo Zitarrosa, Mercedes Sosa, Soledad Bravo, y, en España Joan Manuel Serrat, Víctor Manuel, Ana Belén, Paco Ibáñez (exiliado en París pero conectado a su país por la vía de lo político), y cantaores de flamenco como Manuel Gerena y José Menese habían

contribuido a dar un vuelco al arte popular como espectáculo para el mercado?

Es necesario hacer la concesión en el caso de los artistas populares, poetas y escritores cubanos y reconocer que bajo las reglas de juego que el sistema les impone, no importa que el sujeto sea partidario incondicional de la revolución, mantenga una relación de distancia o de indiferencia con ella o sea un crítico de ese sistema. La realidad práctica es que todos, partidarios, indiferentes o críticos, no han conocido, desde 1959, otra cosa que una ideología y una cultura de izquierdas cuyo fundamento, a través de los valores recibidos en la escuela, es una identificación de la revolución con la patria. Y, por otro lado, que tales artistas no tienen otro modo de reproducción de sus condiciones materiales que no sea a través del Estado que lo ha socializado todo. Incluso allí donde desaparecieron esos regímenes socialistas, debido a las razones invocadas por Ludwig von Mises y Friedrich A. Hayek en lo relativo a la imposibilidad de sobrevivencia de los regímenes socialistas a causa de que toda economía planificada conduce, al final de la cadena, al derrumbe político pues es imposible tener control de la producción si no existe ni demanda ni oferta y ningún sujeto se siente motivado a trabajar porque no hay valor ni cultura que compartir donde todo se vuelve mecánico.

Lo mismo que les sucedió a los países del Este a finales de los años 80, le ha sucedido a la nueva trova, que el modelo político y económico al cual se asimiló —la revolución socialista con economía planificada— si no se ha ido a pique por las razones de von Mises en su artículo “Socialismo” y Hayek en su libro *El camino de la servidumbre*, se ha debido a razones culturales profundas que están ancladas en el inconsciente colectivo cubano con respecto a la identificación entre la supervivencia de la patria y el poder fáctico de Fidel Castro, único personaje que puede garantizar la independencia de la nación frente a la agresión imperial de los Estados Unidos.

3. Canciones perdurables de Silvio

Cuanto más y más transcurren los años, se constata perfectamente la diferencia entre las obras de Silvio Rodríguez, Milanés y los

otros que fueron en su época propaganda y panfleto, y las que, en gracia al trabajo poético, han quedado para la posteridad y que uno oye con deleite, placer y no cansan porque voz, ritmo, música y letra forman una unidad dialéctica. Incluso una canción de propaganda como “Madre”, inexplicablemente excluida de los CD del cantautor, si bien está a medio camino entre lo poético y la propaganda, son el ritmo musical y la voz de Silvio los que la hacen agradable.

La “Canción del elegido”, “Cuando digo futuro”, “El rey de las flores”, “Ojalá”, “Te doy una canción”, “Óleo de mujer con sombrero”, “El mayor”. “El día feliz que está llegando”, “Yo digo que las estrellas”, “Sueño con serpientes”. “Mujeres”, “Días y flores”, “Rabo de nube” fueron, y son hoy, valores culturales del arte popular que cambiaron el rumbo no solamente en Cuba con respecto a lo anterior (*fè-eling*, trova tradicional y espectáculo para el mercado) sino que en América Latina fue un faro que permitió que otros artistas grandes venidos después se elevaran hasta la cima de un Juan Luis Guerra paseando el merengue, la salsa y la canción amorosa por el mundo entero.

Existen, además, otras canciones de Silvio que si bien no son propaganda pura, tienen la virtud de exponer los mecanismos de producción de su propia obra. Me refiero a “Playa Girón”, “Viven muy felices”, “Oda a mi generación” y otras donde aparece, ya sea mediante símbolos o denotativamente, las ideas de Silvio Rodríguez y la nueva trova de cómo componer sus canciones. En la obra de Martín de Riquer en tres tomos sobre los trovadores encontramos este mismo procedimiento en casi todos ellos, como una necesidad de explicar un arte nuevo que está surgiendo en el momento mismo en que el poeta lo está concibiendo. Fíjese el lector, si lee los textos de Silvio o de los otros autores en las obras de Víctor Casaus y Luis Rogelio Nogueras: *Silvio: que levante la mano la guitarra*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1995, y de Clara Díaz.: *La nueva trova*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1997, en el primer grupo de canciones, el valor poético lo aleja de la propaganda, el panfleto, el servicio o función ideológica de la lucha de clases, ese prurito explicativo apenas subsiste. Incluso una canción tan comprometida y cruda como “Santiago de Chile” acusa el fenómeno varias veces estudiado de lo directamente político acompañado de lo amoroso, lo cual la hace más pasable a través de las figuras de lo erótico.

4. Arte y revolución

Es algo sorprendente que todos estos cantautores de la nueva trova, en particular Silvio, hayan abrazado ardientemente la causa política de un régimen de partido único y sin embargo el trabajo poético —aparte de las canciones francamente ideológicas— se inscriba contra esa misma ideología de la verdad del marxismo, del socialismo y de la revolución. Es paradójico que la nueva trova se haya inspirado en la divisa de Castro contenida en el Discurso a los intelectuales (o sea, con la revolución todo, contra la revolución nada) y que el simbolismo de una canción-poema como “Ojalá” sea la apertura máxima de la crítica al sistema y a quienes simbolizan la encarnación del poder: «Ojalá se te acabe la mirada constante/la palabra precisa, la sonrisa perfecta./ Ojalá pase algo que te borre de pronto:/ una luz cegadora, un disparo de nieve./Ojalá por lo menos que me lleve la muerte/para no verte tanto, para no verte siempre/en todos los segundos, en todas las visiones:/ojalá que no pueda tocarte ni en canciones.»

Pero es rigurosamente cierto que la pluralidad de sentidos de esta canción puede ser leída por el poder como inocua. Y el crítico del poder, como eficaz, devastadora. Lo que decide contra quién se orienta la política del sentido de esta canción es la homogeneidad del decir-hacer del trovador. En los regímenes autoritarios o dictatoriales, la adhesión del sujeto es lo que cuenta. En ese caso el poema puede decir lo que le dé la gana, puede criticar al sistema y sus ideologías, pero no se le hace caso. Sólo la prosa como discurso ideológico-informativo es entonces un peligro mortal y juega, aunque no lo es, el rol del poema. ¿Quién se atreve a escribir un artículo explicando por qué en Cuba no hay libertad de prensa, libertad sindical y libertad de asociarse en partidos políticos que no sean los del gobierno? ¿Podría alguien haber escrito lo mismo en plena era de Trujillo? ¿Y en qué periódico o revista lo iba a publicar?

El jazz blanco de Kenny Neal¹

La banda de *blues* de Kenny Neal se presentó la noche del lunes 6 de julio en la sala "Eduardo Brito" del Teatro Nacional en el concierto copatrocinado por el Servicio Informativo y Cultural de la Embajada de los Estados Unidos de América, con motivo del aniversario de la independencia de aquel país y en conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la institución artística.

Fue un concierto cuya primera parte estuvo compuesta de jazz fundido con rock al estilo George Príde, Otis Reading y Jimmy Hendrix. El estilo de voz de Neal no desmiente estas dos filiaciones, pero hay otras filias como las de Presley y los viejos maestros. Sólo al final de la primera parte del concierto, luego de la pieza-homenaje a B. B. King, Neal pudo remontar la corriente mimética de la generación de los 60.

Durante más de media hora, el concertista estuvo gesticulando con cabeza y manos, haciendo algunas maromas y dando pequeños golpes de glotis para iniciar y mantener un contacto con el público, pero fue verdaderamente con la última descarga que pudo establecer esa comunicación. Como había un aguerrido *fan club* del maestro Crispín Fernández y todo lo que oliera a "identidad" dominicana, los jazómanos criollos estaban predispuestos a aplaudir lo que fuera.

De ahí el delirio por Roy Santos y su trompeta cuando estableció un contrapunteo con el saxo del maestro Fernández, a quienes respondió Neal a golpe de guitarra, haciendo piruetas con algunos acordes y de vez en cuando tocando la harmónica (nuestro acordeoncito de boca, muy famoso entre la muchachada de los 50 en Ciudad Trujillo.) Los gritos de Neal lograron llenar el hueco de la función fática cuando desfallecía el entusiasmo del público.

1 Publicado en *Cultura del Siglo*, E.S. Sábado 11 de julio de 1998, p. 4E.

El nacionalismo musical de la muchachada colmó de aplausos a Bonnie Baher, cuando su voz superó el ruido de la banda. Unos cuantos rubatos, sin huellas de pérdida del ritmo vocal, bastaron para volver loca a la audiencia. Su inglés casi perfecto era solamente contradicho por la confusión de algunos fonemas de aquel idioma, inexistentes en español, pero el *blues* que interpretó, más cercano a la divina Billie Holiday, hizo olvidar esa deuda para que sus adoradores la colmaran de aplausos.

Hay que confesar que lo hizo bien, profesionalmente hablando, es decir, desde el punto de vista de la representación, pues tocar y cantar jazz o *blues* debe ser algo ligado a la etnicidad del negro norteamericano, sea hombre, sea mujer. Lo mismo sucede con el flamenco. Para interpretar ambos géneros hay que ser negro o gitano, pues sólo quien lo es, bota sangre de la garganta cuando canta. Sin ser negro o negra se puede alcanzar un alto sitio en el jazz o en el *blues*, como lo lograron en el cante jondo el maestro Antonio Chacón o Silverio Franconetti.

Pero quienes no pertenezcan a la etnicidad negra o gitana, no podrán botar sangre de la garganta. Son, en todo caso, profesionales, dominadores de la perfección técnica, pero los chillidos, las contorsiones y la rasgadura de la voz serán siempre argucias del oficio.

Así puede analizarse la interpretación de Baher o la de Patricia Pereyra. Esta última no pudo superar la teoría ruidística de la banda, con un baterista dispuesto siempre a jugarles una mala pasada a cualquiera. La teoría y la práctica del ruido como caos es la estrategia musical de Neal, pero se queda en rebeldía, puesto que lo suyo es el jazz blanco, es decir, una estructura rítmico-vocal de la "doble conciencia" del negro insertado en la sociedad que le discrimina.

Cuando el artista negro, sin importar el arte que practica, no es capaz de crear una práctica cuya tensión transforme la percepción inocente y conservadora con que le tipifica el sistema político-social, el arte negro, sea música o escritura, será procesado, descodificado o leído como producto para consumo y tranquilidad de la buena conciencia del blanco. Es en este punto en donde creo percibir la práctica musical de Neal.

Un jazz contrario a esta ideología musical tiene, al igual que el flamenco, una poética y una política irrecuperables —e irrecibibles, por

lo tanto— para el sujeto conservador y conciliador que en esto viene a parar una práctica del *mix* (mezcla) si no se sitúan los efectos ideológicos de la mezcla por la mezcla, es decir, de la asimilación inocente. Concebido así, el *melting-pot* es fusión de etnias “inferiores”, tal como lo entiende la ideología y la práctica política del etnocentrismo, sea bajo la Roma imperial o bajo la igualdad de oportunidades del imperio republicano de Norteamérica.

Es muy difícil, bajo esta ideología, encontrar la teoría y la práctica del ruido musical indefinido o de la multiplicidad indefinida de las significaciones. Neal y su banda de *blues* no escapan a esta dificultad. De ahí su acentuación del canon del *jazz-mix*. Creo que esta mezcla inocente es la que el auditorio criollo está dispuesto a aceptar. Como el *son-mix* de Chichí Peralta, el licuado o fusión de los grupos dominicanos de jazz. De ahí, puesto que es inocente, su aceptación por una pequeña burguesía conservadora, dotada en la recta final de la vida, de una conciencia tranquila.

Estimo que en la transformación de esta doble conciencia musical, literaria e histórica, deben centrarse los artistas dominicanos para sobrepasar el mimetismo a que han estado condenados por el etnocentrismo europeo o norteamericano. En la música popular solamente Juan Luis Guerra pudo transformar esa condición: en la poesía solamente algunos miembros de la Poesía Sorprendida lo lograron, y no en todos los textos: Mises Burgos y Gatón Arce, por ejemplo.

Sistemas de signos: dándoles palos a los palos¹

La sección de Sainaguá, al lado ya de San Cristóbal, celebró, organizado por su club Sol Naciente, el noveno Festival de Atabales los días 25 y 26 de julio recién concluido con participación de numerosos grupos venidos de lugares tan distantes como Bánica, San Juan de la Maguana, Barahona y el Seibo.

La última vez que se celebró ese acontecimiento que ha hecho hito en la cultura popular fue en 1989 y Fradique Lizardo, nativo de San Cristóbal, logró llevar a numerosos invitados que legitimaron con su presencia el trabajo anterior y, a no dudarlo, este contacto con una música tenida al menos durante siglos y acantonada por los colonizadores al mundo de la ruralía y los ingenios, ha tenido la grandeza de sobrevivir a todo lo que el blanco europeo y el blanco de la tierra tocaron, cantaron y bailaron en los salones urbanos durante cinco siglos.

Los gobernadores, virreyes, capitanes generales, jerónimos, dominicos, franciscanos, trinitarios, anexionistas, restauradores, liberales, dictadores negros, blancos y mulatos pudieron, con sus ordenanzas, disposiciones y decretos extirpar ese quiste que fue, ha sido y es parte de la formación cultural de la sociedad dominicana y que nuestros ancestros de mentalidad eurocéntrica llamaban "música de negros", sin sospechar que la así despectivamente denominada era inseparable de la religión, la economía y la política menuda del campesinado de las dos colonias que luego advendrían a la vida libre en 1804 y 1844, respectivamente.

Lo que presenciamos la tarde del domingo 26 es, como su nombre lo indica, un festival destinado al público, a los estudiosos de la

1 Publicado en la sección *Cultura* de *ES*, 1 de agosto de 1998, p. 4E.

antropología, a los músicos y folkloristas, a los curiosos y al público en general. No fueron, por lo tanto, representaciones en situación y contexto campesino, tal como se dan en las festividades relacionadas con la vida religiosa, con las actitudes ante la muerte, con las fiestas profanas como matrimonios, bautizos, cumpleaños y otras celebraciones.

En ese contexto es que se puede llamar arte popular musical campesino auténtico. Lo ocurrido en la explanada del club Sol Naciente fue un espectáculo, en el sentido artístico del término. Si algo tuvo de espontáneo, es que no se pagaba derecho de entrada, pero el hecho mismo de ser tantos grupos de atabaleros, su paso por la tarima debía reducirse a tres números o actuaciones, muy breves para juzgar la valía de cada uno, aunque sí suficientes para seguir una orientación en cuanto a los mejores grupos.

Al parecer, el hallazgo de Martha Ellen Davis en el sentido de que la salve, y no el merengue, es la música popular del campesinado dominicano, vaya en regresión en estos días en que los últimos dos censos muestran una disminución porcentual de consideración del número de campesinos con respecto a los habitantes de las ciudades. A la muerte de Trujillo el campesinado era mayoría casi absoluta. La capital tenía unos 380 mil habitantes en 1960 y Santiago llegaba a 80 mil, para poner dos casos que comparados con el último censo de 1992, no tiene parangón.

Pero, ¿son urbanos los núcleos campesinos que han irrumpido en las ciudades más importantes de nuestro país y hasta han emigrado en masa a Nueva York y Puerto Rico? Si se hicieran encuestas en tales núcleos, quizá revelarían que la pérdida de los grupos de atabales para el funcionamiento ceremonial y ritual o profano, pero no así la atadura religiosa a prácticas sincréticas como las que han sostenido la cultura de los negros y mulatos desde su llegada, desde el África, a la parte española de la isla desde 1502 en adelante.

La vellonera hasta 1970, la discoteca, las salas de fiestas, los clubes culturales y un sinnúmero de espacios públicos similares donde reinaron los combos desde Johnny Ventura y Félix del Rosario hasta las denominadas orquestas de hoy, se encargaron de desplazar poco a poco, desde los 60 hasta este fin de siglo, cualquier vestigio de arte popular campesino como es el de los grupos de palos o atabales. Sólo

el género de la bachata vino a ser una especie de dique provisional en los campos y sitios semiurbanos.

El fenómeno de los grupos de atabales que se presentaron en el club Sol Naciente debe constituirse en un objeto de estudio de los especialistas a fin de determinar el funcionamiento de cada uno, así como la constitución individual, modo de vida, engarce con la ruralía o la vida semiurbana o urbana, época de actuación, nivel de instrucción, génesis del aprendizaje de los instrumentos y cómo surge la composición de las letras y la real o falsa relación con la religión de vida como lo es el vudú dominicano.

Una cosa que resalta de la presentación de los grupos de paleros o atabaleros que subieron a la tarima del club de Sainaguá es en primer término la trabazón con lo religioso. Incluso lo amoroso está mediado, en el mundo de lo profano, por lo religioso, verbigracia, en una interpretación como “Rafaela”, muy popular entre las comunidades que se dieron cita allí. La épica campesina está prácticamente ausente. La única épica es la de los objetos ideales: Ogún Balenyó, Belié Belcán, Candeló, Anaisa y otros luases, pero casi como invocación. Sólo Ogún está activo en todos los grupos: “Yo soy Ogún Balenyó/y vengo de Los Olivos/a sanar a los enfermos/y a levantar a los caídos” es un ritornelo obligado en cada grupo de paleros.

Sobresale también el hecho de que en algunos grupos, la presencia de mujeres tocadoras de palos, tambora, maraca (una sola, contrariamente a los tríos o grupos urbanos que usan dos) y cantantes y bailadoras al mismo tiempo, sea mayoritaria con respecto a los hombres. En mi infancia, en los campos del Este, no era raro encontrar una mujer diestra en el canto en las tonadas de los toros, en los convites, en las fiestas de Reyes o en los cabos de año. Pero era una rareza encontrar mujeres tocando, diestramente, unos de los instrumentos (palo mayor, palo menor, alcahuete, balsié, tambora, güiro o maraca) en un grupo de paleros. A lo más que llegaban era a tocar el pandero.

Otro fenómeno, individual si lo percibí bien, es que el único grupo que se presentó ante la tarima con aspecto profesional fue el Grupo de Salve de San Rafael de Estebanía, el cual promueve a Mancha Negra como su cantante estrella. Hay un cierto “*show-biz*” y la Mancha Negra se promueve y promueve al grupo y anuncia los lugares donde

estarán tocando el fin de semana, tal como se anuncian los bachateros por Radio Guarachita, cuando el difunto Radhamés Aracena tronaba: Los artistas de Radio Guarachita arrasando en los *shows* y en las fiestas. Esta semana se presenta El Chivo sin Ley, Aridia Ventura, la dura dura, Los Reyes del Este, Teodoro Reyes, el Cieguito Sabio....en....”

En fin, un tercer aspecto importante es que en las comunidades campesinas o semiurbanas de San Cristóbal están bien vivos estos grupos de paleros o atabaleros. Al parecer, casi todos esos lugares tienen su grupo y cada uno tiene un ritmo diferente, como si esa forma de tocar, cantar y bailar viniera de las entrañas profundas de las tribus africanas de donde proceden: los grupos de Cañandrés, Najayo; los Toros de Cabita, cuya atracción es el palero mayor César; el grupo de la comunidad de la Enea del Ramón, cuya atracción es el palero mayor León; el de Doña Ana, con su palero mayor Yerba. Pero también participaron grupos de las comunidades de La Canela, Santa María, Yaguate, los gagás de batey Bienvenido, de Palavé, los de Pajarito y el Peronía, de Las Cabrias en el ingenio Caei.

El festival estuvo dedicado a Fradique Lizardo.

El jazz dominicano: entre la creatividad y la búsqueda de estatus social¹

En su libro *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*, el musicólogo norteamericano Paul Austerlitz² dice lo siguiente: “El significado social del jazz en la República Dominicana difiere del que tiene en los Estados Unidos. En aquel país, donde fue creado por un grupo minoritario oprimido, el jazz representó una opción frente a la cultura euro americana dominante. Sin embargo, en la República Dominicana el jazz está asociado en nuestro país a una elite, a una cultura cosmopolita y, a menudo, vinculado a los Estados Unidos como país hegemónico e imperialista. Mientras los músicos dominicanos miraban el jazz por sus opciones musicales creativas, sus aficionados fueron atraídos a menudo por esa música como una marca de estatus social.”

A esta cita hay que hacerle cierto caso cuando se escribe o discute acerca de cómo penetró el jazz en nuestro país y cómo su influencia ha ido creciendo poco a poco.

Es decir, que esa música tiene la misma inocencia con que las clases media y alta han observado casi siempre la historia de su propio país: la confusión de la realidad con sus deseos. El mundo estable del jazz es el mundo estable del país al cual aspiran, envueltos en esa evanescencia sin conflictos y como en una eterna seguridad otorgada por una reserva de puestos a la medida de la posesión de un saber cultural o técnico de un mercado laboral en el que encuentran la felicidad.

1 Publicado en la sección *La Cultura del Siglo*, de *ES*, sábado 26 de septiembre de 1998, p. 1.

2 Publicado en Filadelfia: Temple University Press, 1997.

Comparado con los años 1940 y 1950, el jazz de hoy ha comenzado a abrir puertas en la cultura dominicana, sobre todo en el ámbito de un público de clase media que tiene capacidad de compra del componente musical y los discos compactos producidos fundamentalmente por el mercado norteamericano.

En los años 40 y 50, el jazz era una música de elite, ligada siempre a modas puestas en boga por escritores y poetas, o por bohemios, y en el Santo Domingo de aquella época, los grandes nombres que sonaban en la radio eran los de Luis Armstrong, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Glen Miller y Benny Goodman.

Muy pocos programas estaban dedicados, aunque en algunos se introducían piezas de jazz en medio de espacios dedicados casi enteramente a la música popular norteamericana llamada en nuestra sociedad "instrumental", como si no fuera tocada con instrumentos, pero era sólo para sugerir que no había voz de cantante. A veces la había, sin embargo; como en el caso de piezas de Fats Domino, puro rock jazzeadó, como el de George Pride y Otis Reading.

Pero lo que se dice música de jazz puro al estilo Gillespie, Charlie Parker, West Montgomery, Billie Holiday, Anita O'Day, Gene Krupa, Lionel Hampton, Stan Getz, Oscar Peterson Chick Corea, Count Bassie y otros grandes del género, no se difundía masivamente en nuestro medio. Los discos de pasta que venían al salón Mozart, a la Casa Tonos, a Padilla y otras tiendas de El Conde y sus cercanías, contaban con la música de estos estilistas. Incluso muchas películas del tipo musical de la época despertaron interés por el género, como *Los tambores de Gene Krupa*, la cual se exhibía todavía a inicio de 1960.

Hoy la herencia del jazz blanco, al cual corresponde la definición dada más arriba por Austerlitz, se concreta en los jazzistas norteamericanos más jóvenes como Herbie Hancock, Tom Watts, Spyro Gyra y otros que han influido en los Michel Camilo, Juan Luis Guerra, Wellington Valenzuela, Gustavo Moré, Guarionex Aquino, Dante Cucurullo y los grupos de jazz dominicano como Lodo, Lucuam, los cuales, con el aliento de los Guillo Carías, Luis José Mella y un animador excelente como lo fue el difunto Federico Astwood, surgieron, tuvieron cierto eco, se fundieron, desaparecieron o se metamorfosearon con denominaciones felices o extravagantes.

Por otra parte, no había película del hampa, de suspenso o de crimen filmada en los barrios bajos que no tuviera su poco de jazz, generalmente una banda compuesta por negros y, a veces, un blanco para la decoración. El cliché es de época: el detective entra al bar y una cantante negra, esbelta, sensual, se contornea en el escenario, al tiempo que observa la llegada del detective, emite una señal que otro negro intercepta y se escabulle a prevenir al jefe.

Se considera —y el enfoque no es gratuito— que ese tipo de cantante siempre tiene algo que ver con el delito cometido por su protector o tiene alguna información que aportar al descubrimiento del asesino o el ladrón.

A finales de 1950, Octavio —Tutín— Beras Goico mantenía, por HIN, un programa de jazz y canciones norteamericanas bajo el título del Club 6:05, aludiendo a la hora en que se transmitía. Este programa lo continuó después el difunto Héctor —Papi— Quezada y más tarde Federico Astwood fundó un programa dominical llamado Tiempo de Jazz y otro diario llamado El Mundo a sus Oídos, por la misma emisora. Estos programas fueron alentados por el dueño de la estación radial Pedro Pablo Bonilla Portalatín, un gran amante del jazz.

Este aprendizaje le permitió a Astwood, periodista y comunicador, además de una buena voz en el micrófono, fundar una pequeña empresa que se dedicó desde 1974 a difundir el jazz: Concierto de Jazz Astwood, cuyos festivales año tras año han hecho historia, al igual que en una época, los festivales de Jazz Heineken. Astwood es el inspirador de la joven generación de jazzistas dominicanos.

A esta tradición se ha debido que poco a poco el Teatro Nacional sea escenario de algunas presentaciones de jazz en razón de que ciertos empresarios criollos traen a algunos intérpretes y sus grupos, como ha sido el caso de Gonzalo Ruvalcaba el fin de semana pasado o de Kenny Neal y su banda de *blues*, traído por la Embajada Americana con motivo de la celebración de la Independencia de los Estados Unidos y del vigésimo quinto aniversario del Teatro Nacional.

Guillermo Olivo, presidente del Club de Jazz de Santo Domingo, considera que el actual auge de jazz en el país, y sobre todo en la capital y Santiago, se debe a que se han intensificado los conciertos y a que la

prensa especializada ha comenzado a dar más cobertura a este tipo de actividad.

Un factor que ha influido en este incremento, según Olivo, es que los ritmos musicales como la salsa y el merengue se han ido moviendo un poquito hacia el jazz. Pone el ejemplo siguiente: si uno se detiene a escuchar a Marc Anthony, se siente que suena un poco "jazzizado". Este tipo de práctica ha ido aproximando un poco más esta música al gran público. ¿Qué ha sucedido? Que ahora las orquestas de salsa y merengue, para poner un ejemplo, buscan músicos muy buenos que hayan estudiado en academias, como es el caso de Gloria Estefan y La India. Hay una elaboración musical más trabajada y mejor terminación en punto a técnicas musicales que les dan un sabor más fino a esos géneros, los cuales son escuchados por el gran público.

En este sentido, Olivo opina que para el caso de la capital y el interior, los mejores conjuntos de jazz son Penbiang Sang y Ania Paz. De Santiago, el Bule y sus Amigos. Y, por supuesto, la Gran Banda del Club del Jazz, dirigida por Gustavo Rodríguez. Para otros especialistas, no se puede dejar fuera de Santiago a Rabelito Mirabal y su Sistema Temperado, además de Moñán y su Banda Caribe.

En la capital hay muchos otros conjuntos de jazz. El grupo Licuado, del maestro Crispín Fernández; Bacachá y su Latin Jazz All Stars y Manuel Tejada y su Grupo. Félix del Rosario y sus Magos del Ritmo, así como el Tavito Vásquez incorporaron este género a sus presentaciones.

Olivo entiende que el antecedente más significativo del auge del jazz hoy día estuvo en la celebración del Festival Jazz Heineken a mediados de la década de los 80.

Pero es indudable que también la incorporación de elementos del jazz al merengue y la salsa por Juan Luis Guerra, así como el grupo de jóvenes que en los años 70 y 80 pasaban de un conjunto a otro, se inventaban nombres que a veces cuajaban y otras sucumbían, coadyuvaban a mantener vivo el interés por esta música que según Astwood es "la música de los músicos", para significar que al músico que no le gusta el jazz no es músico. Lo cual no es necesariamente cierto. El jazz puede ser una adormidera.

Filosofía del bolero¹

Marcio Veloz Maggiolo me solicitó que le acompañara, junto a los amigos Pedro Delgado Malagón y Fernando Valerio Holguín, en este panel sobre el bolero y que le preparara una breve intervención acerca de la filosofía de este género musical.

El bolero es género musical popular y su filosofía es, por lo tanto, popular. No hay filosofía popular que no sea de la vida. Y cualquier filosofía vital tiene por objeto producir una reflexión o una idea acerca de los problemas cotidianos que se les presentan a los seres humanos comunes y enseguida preparar una receta para solucionarlos. Idea y solución son inseparables y apuntan al logro de la felicidad o del mejor vivir de la gente.

Pero he aquí que en punto al amor, y sobre todo el pasional, objeto único del bolero, reflexión y práctica se complican porque encontrar el objeto ideal de una pareja que nos haga –y la hagamos a ella– feliz es asunto complicado en extremo y, a la vista de todos, lo más cotidiano y trivial. Escoger la pareja amorosa adecuada no es igual –idea y práctica juntos– a cómo idear y construir una mesa, una silla o una cama.

No voy a construir el periplo de la teoría y la práctica del amor en Grecia y Roma, de donde venimos en lo básico: idea utilitaria ligada a la conservación de la ciudad-Estado o del Imperio a través de la reproducción y cada pareja tiene la misión de procrear hijos sanos que la ciudad convertirá en guerreros valientes. Y la exclusión del placer está en el centro como lo fundamental de la relación amorosa. De ahí el bisexualismo practicado en los cuarteles militares. El soldado casado debe aban-

1 Ponencia leída en el panel sobre el bolero, acto celebrado en el marco de la Feria Internacional del Libro Santo Domingo 2001 y publicado en el libro *Coloquios 2001*. Santo Domingo: Ediciones Ferilibro, 2002, pp. 271-280.

donar mujer e hijos para vivir en el cuartel. Allí se ata en "matrimonio" de por vida a un compañero de la guerra, como el caso emblemático de Aristogitón y Harmodio² o el de Alejandro Magno y Hefestio.

Claro que un griego o un romano heterosexual conocían el placer sexual, pero la ideología social y los reglamentos jurídicos ordenaban lo contrario. Los dioses mismos, sobre todo en Grecia, eran sexualmente lo que era la sociedad. Zeus y Hera, pareja "normal", pero también Zeus y Ganímedes, pareja gay; en fin, dioses y diosas estupradores, violadores, engañadores, todo con el fin de obtener su placer.

Durante el apogeo del cristianismo, esta idea y práctica del amor no varió ni experimentó un cambio revolucionario. Jesús y San Pablo, como el Viejo Testamento, conciben a la mujer como una esclava del hombre. Los Padres de la Iglesia mantendrán inalterable, con el poder absoluto de las dos espadas, el dogma bíblico y evangélico sobre las relaciones amorosas entre hombre y mujer y amenazarán con la condena del infierno cualquier otra práctica sexual que no sea la autorizada por la ley religiosa. Ley inflexible para reyes, vasallos, siervos, maestros, aprendices y para los clérigos estatuto ambiguo hasta el concilio que aprobó el celibato. Pero hubo sus rebeliones, como quedaron los ecos en el arcipreste de Hita. Y como lo atestiguan los estudios de las prácticas amorosas durante la Edad Media, por ejemplo en Boswell, o la historia de los procesos contra los herejes.

La encrucijada

Digamos que la quietud patriarcal de la teoría amorosa y sexual del cristianismo reinó sin grandes sacudimientos hasta el siglo XI. Pero antes existe un magma que cual arena movediza comenzará hacia el siglo VIII a tragarse poco a poco las creencias amorosas y sexuales sólidamente implantadas por la ideología y el poder patristicos. Esta

2 John Boswell. *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981, p. 19, 51, nota. Ilustración de estatua de ambos personajes frente a la p. 204.

rebelión subterránea sexual es una preparación de la revolución que encabezará Lutero con respecto a los cimientos del absolutismo papal y en cierto aspecto contradictoria con una arista del protestantismo en cuando a la teoría del placer. En esto las dos iglesias enfrentadas actúan igual con respecto al fin último del matrimonio cristiano, el cual es la procreación para reproducir la especie humana.

Y la revolución acerca de una nueva concepción del amor que se gesta —no es fortuito— en las lindes geográficas donde se implantará el protestantismo, es decir, en Irlanda, Inglaterra, países nórdicos, Alemania, podrá con la leyenda de Tristán e Isolda, poner el placer por encima de la reproducción de la especie y de lo utilitario. Mito y leyenda, no es extraño, unificarán, al pasar a Francia y la latinidad, a toda Europa con lo que se conoce en la historia como revolución poética de los trovadores, surgida precisamente —y expandida con rapidez— en el siglo XI —hacia 1070— con la primera versión de la leyenda de Tristán e Isolda, de Béroul, luego con la de Thomas de Oxford y finalmente con la versión germana de Eihart de Oberg y la de Godofredo de Estrasburgo³.

No voy a repetir la historia de este movimiento poético que penetrará lo político en las cortes europeas. Este anuncia lo que ocurrirá en el Renacimiento.

Sólo debo decir que, como señalan Denis de Rougemont⁴, Martín de Riquer⁵ y Octavio Paz⁶, estos poetas, hombres y mujeres de las cortes de *fin amor*, son los inventores del nuevo concepto del amor en Occidente. La revolución reside en la reivindicación del placer sexual y erótico como bandera de lucha de la poesía trovadoresca y, claro, la primera arrastra como una contradicción insoluble un vector ideológico

3 Los textos en verso de Béroul, Thomas, Berne, Oxford y Marie de France están en *Tristan et Yseut*. Édition de J. C. Payen. París: Garnier Frères, 1974.

4 *L'Amour et l'Occident*. París: 10/18, 1970. La primera edición es de 1949. Hay edición española.

5 *Los trovadores*. Barcelona: Ariel, 3 tomos, 1983. Primera edición en 1975.

6 *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. Primera edición en 1956.

heredado del cristianismo: el amor eterno, el “hasta que la muerte nos separe”. Sin embargo, hay que decir que, cuando uno lee la versión de Tristán e Isolda hecha por René Louis⁷, así como sus enjundiosos comentarios históricos sobre los orígenes míticos y literarios de la leyenda, la verdadera razón de Estado amorosa de Tristán e Isolda no se contrae al filtro que bebieron sin intervención de su voluntad, sino en que una vez cesados los efectos del bebedizo herbal, ya en plena posesión de su capacidad de sujetos –saber, entendimiento y voluntad– decidieron ambos amantes contrariar los fundamentos ideológicos, políticos y religiosos del sistema social en lo concerniente a la idea y práctica del amor fuera del cauce autorizado por la ley del sistema espiritual y temporal. Por primera vez el placer sexual y erótico como desmesura (*hybris*) es puesto –idea y práctica– en el centro del ser humano y esto funda un nuevo sujeto amoroso y, por supuesto, un nuevo discurso: el amor pasional, eterno, hasta que la muerte separe a los amantes.

El problema insoluble

La estrategia del discurso –teoría y práctica del amor entre los dos personajes, Tristán e Isolda– y en las centenas de leyendas y personajes que se multiplicarán por toda Europa, es la felicidad de los amantes, la lealtad sin límites que ambos deben a su amor, eterno desde que se produce el consentimiento mutuo, como eterno es el placer al cual se entregan.

Sin embargo, esa estrategia encuentra de frente a la sociedad y al sistema en que descansa, tal como se observa nítidamente en Tristán e Isolda en el caso de los poderosos opositores de los amantes, siempre dispuestos tales adversarios a recurrir a nuevas estratagemas para sorprenderles en su “traición” al rey Marcos y a ellos mismos, denominados como “felones” por el narrador unas veces, por los personajes, otras, por el sistema de enunciación textual.

Los intereses en juego –políticos y económicos– aparecen bien

7 *Tristan et Isent*. París: Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1972.

definidos en los discursos de los “felones”. La muerte de los amantes —aparte de ser un tópico de la retórica del héroe épico o dramático— es la consecuencia de la acción de los personajes al enfrentar el sistema social. La inscripción del sentido y su orientación contra la ideología sustentada por el sistema feudal en materia de política amorosa es lo que funda el texto como valor.

El bolero de Tristán

Lo que vuelve cliché al género musical bolero es su repetición hasta el cansancio de los elementos tópicos de la formación discursiva del amor pasional.

Pero en esta repetición —rara vez sorprendente, pues entonces entraría de lleno en el plano poético— por sabida de los oyentes y de los intérpretes —orquesta, trío y cantantes— provoca que el bolero sea la pequeña épica o el pequeño drama de la vida cotidiana del hombre y la mujer comunes.

El encuentro del objeto de amor que proporciona la felicidad momentánea o de una vida, es la épica del ser humano en pareja. La tragedia de ese amor pasional convierte al ser humano en héroe de su propio drama. Épica y drama populares en funcionamiento, con su arsenal de estereotipos, pero siempre con nuevos sujetos formados desde la adolescencia, listos para actualizar la inseparable idea y práctica del amor como felicidad eterna.

En este sentido, la filosofía del bolero, implícita la mayoría de las veces, explícita las menos, echa manos a las figuras más sencillas de la retórica y busca “sorprender” a los amantes con alguna antítesis, paradoja, hipérbole, comparación imposible en el plano real, prosopopeya o con alguna ocurrencia que mueva, por su humor, a la risa feliz o al juego de palabra fácil a fin de que el sentido de las letras, cuya música imita la voz o viceversa, se convierta en el instante supremo en que la persuasión, según que el enunciante asuma el papel activo de la función fática, hará caer al galán o a la bella en las redes de la pasión.

Entre nosotros, Veloz Maggiolo —para no mencionar a los especialistas extranjeros del bolero— no se ha cansado de insistir en que el

surgimiento de este género —aquí y afuera— está ligado inseparablemente de la vida de cabaret o cafetín.

Esta modalidad del vivir entró en declive a partir de la revolución sexual de los 60 y de la batalla del feminismo, tampoco ajenas a lo político y a lo económico con el paso de un capitalismo agrario a otro industrial y finalmente financiero o de servicios. Quizá esta sea la razón de su desaparición, en su segunda etapa de bares, clubes sociales y casinos, del escenario de las pistas de baile o de la vellonera. La revolución sexual proporcionó el nido del motel, el apartamento y la casa de playa a un sector de la pequeña burguesía media y alta que ya había accedido a una cierta independencia económica y las enfermedades de transmisión sexual —como el sida— aceleraron la desaparición del bolero del escenario social. Las antiguas blenorragias (gonorrea) y la sífilis son vistas hoy como figuras pálidas del mundo del cabaret, en comparación con el sida.

Sin embargo, el bolero, en su última etapa, que es la casi poética, se aleja de la primera y segunda etapas, ya que estas últimas son más gráficas, populares y a veces francamente descarnadas por su alusión casi obsesiva a la prostitución. En la última etapa el bolero adquiere carta de ciudadanía. A nadie ofende. Es monedita de oro. Es su etapa de los grandes clubes sociales, pero con orquesta y grandes intérpretes para amenizar bailes de debutantes o quinceañeras, bailes de fiestas tradicionales (Día de las Madres, aniversario del club, toma de posesión de la directiva, aguinaldo navideño, etc.) Esta etapa duró poco, como la de las *boîtes*.

Entonces el bolero se refugió en las emisoras de radio que acogieron programas “del recuerdo”, cuyos seguidores de los dos sexos se compactaban noche tras noche o sábado tras sábado para officiar en el altar de Eros con un locutor-sacerdote dispuesto a complacer a la legión de amantes del género y con el cual guardan vivencias épicas o dramáticas.

La forma del capitalismo que se ha desarrollado en nuestro país desde los años 80 hasta hoy ha liquidado todo vestigio de relaciones primarias o interpersonales y la violencia social produce un recelo entre humanos, amén de la política que divide en forma incordiosa a la gente. Los colmadones son el espacio social donde la pequeña burguesía alu-

dida más arriba alterna socialmente. Son relaciones puramente informales, ocasionales, sin profundidad ni compromiso. El celular y el e-mail, el carro último modelo o la yipeta o el arma de fuego disimulada son su tecnología emblemática y de reconocimiento de clase.

El disco compacto que el cliente lleva o suministra al establecimiento, acoge con más facilidad el bolero antiguo o moderno que la bachata o la música rock en sus distintas variantes.

A semejanza del bolero en la era dorada, que imperó hasta 1969, quizás hasta 1978 con el último gobierno patriarcal y autoritario de Balaguer: fue epítome con Manzanero, Marcos Antonio Muñoz, Tito Rodríguez, Roberto Ledesma, Fausto Rey, Roberto Yanés, Gilberto Monroig, la bachata, en cambio, se mueve a partir de los 80 con Luis Segura y el colectivo de los mejores intérpretes masculinos y femeninos del género en aquellos lugares que Radhamés Aracena bautizó como “los clubes populares y las fiestas”. Pero a ese triunfo contribuyeron Luis Días, Sonia Silvestre y Juan Luis Guerra, que la llevaron del patio a los salones legitimadores. Y la bachata viene, como la salve, de monte adentro profundo y luego se municipaliza y se vuelve ciudadana de las urbes mayores gracias al trabajo comenzado a inicio de los 60 por Rafael Encarnación, José Manuel Calderón, Leonardo Paniagua, Fabio Sanabia (el Policía), Mélida Rodríguez (la Sufrida), Inocencio Cruz, Bernardo Ortiz. Estos bachateros encontraron en nuestras emisoras de radio el respaldo latinoamericano de Felipe Rodríguez, Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, y caribeño de Tommy Figueroa, Odilio González, llamado el Jibarito de Lares y Blanca Iris Villafañe. Sin estos aportes legitimadores, la legión moderna que arranca con Raulín Rodríguez y los hombres y mujeres que figuran en el mejor libro que se ha escrito sobre la bachata dominicana⁸ no tiene sentido ni razón de ser.

La canción de la nueva trova contribuyó también a sepultar el bolero tradicional, pero también acantonó un poco a la bachata y puso en evidencia “lo poético” –sinónimo de culto– en oposición a lo “no poético” –inculto o popular– de la bachata como material de acarreo.

8 Deborah Pacini Hernández. *Bachata. A Social History of a Dominican Popular Music*. Filadelfia: Temple University Press, 1995.

A pesar de estos encontronazos, la bachata, como la salve, es masivamente popular y más en estos tiempos en que la educación básica, media y superior ha entrado en una gran crisis de la cual jamás se levantará a no ser que se produzca un barrido social que elimine el clientelismo y el patrimonialismo e instaure un sistema social fuertemente institucionalizado. Esa sería la única revolución política posible en nuestro tipo actual de sociedad.

La pérdida de vigencia del bolero es momentánea. Pasajera, como la moda. Luis Miguel ha demostrado que puede incluso ganar nuevas audiencias juveniles. La balada tipo Marco Antonio Solís, Álvaro Torres, Ricardo Montaner intelectualiza mucho las letras y son más largas por fuerza, pues por eso es balada, que los dos o tres minutos que soporta el bolero. El bolero es casi un soneto.

Los amantes no pueden bailar más de tres minutos y escuchar al mismo tiempo unas letras que den muchas vueltas y se pierdan en explicaciones y razonamientos. La retórica persuasiva debe ser fulminante y breve, eficaz, que convenza y ayude a uno de los enamorados a declarar su amor por el otro. El baile de un bolero debe ser vivido como un simulacro refinado de la entrega. Esta es su filosofía vital: el resolver un problema.

Otro vector del bolero, ahora que ha desaparecido de la pista de baile, es la audición de solitarios y solitarias. Surte el género el mismo efecto que las telenovelas o las novelas radiales que cayeron en desuso: el satisfacer una demanda de amor. Siempre hay clientes y clientas para todo.

La búsqueda permanente de romance en las personas que carecen de este o en las que están insatisfechas con lo que tienen, es un foco permanente desde el cual irradia su influjo y su conjuro el anzuelo del bolero, al igual que la novela rosa, la telenovela o la película romántica. Las películas pornográficas son un sucedáneo del momento, pero no resuelven ningún problema puesto que su idea y práctica es lo puramente instrumental, lo directo, al grano, con una ausencia extrema de discurso retórico donde los afectos y los sentimientos no existen.

En el contexto de búsqueda de la demanda de amor insatisfecha, se produce un hechizo o embrujo cuando un hombre o una mujer se topa con un dístico que contrarresta la filosofía espacial clásica y le propone, contra toda lógica, la solución de un problema vital:

*Dicen que la distancia es el olvido
Pero yo no concibo esa razón.
"Contigo a la distancia" (1946),
César Portillo de la Luz⁹.*

El problema insoluble de los clichés del bolero es que, al igual que en la leyenda de Tristán e Isolda, el amor pasional no existe. El discurso que lo teoriza sí existe. Incluso para comenzar, Tristán e Isolda y todos los amantes que los trovadores convierten en personajes, son invenciones salidas de la imaginación de los poetas trovadorescos.

El amor pasional es una relación —es decir, una ilusión— que un sujeto mantiene con un objeto ideal —el amoroso, en este caso— al cual atribuye las virtudes más elevadas y como a un dios o diosa, le rinde un culto obsesivo o patológico, incluso violento, y le atribuye poderes mágicos de curación, salvación o felicidad eterna en la tierra o en el Paraíso.

En la vida real y concreta, los seres humanos entran en relación amorosa en virtud de unos intereses específicos y para obtenerlos despliegan objetivamente una estrategia y ponen en juego múltiples tácticas que obedecen a una política. Cada cual tiene su política con respecto al amor, ya sea implícita o explícita. Esta política tiene una relación con el poder del Estado y el sistema social puesto que se trata de prácticas de sujetos.

No tener clara una política del amor es lo que produce la idealización o sublimación del objeto que hay que conquistar, lo cual puede poner en peligro la vida del sujeto que carece de semejante estrategia. Los casos extremos de idealización o sublimación de las relaciones amorosas terminan siempre en fracaso o suicidio. Los casos palmarios que la prensa cotidiana nos trae son los de jóvenes o adultos que se quitan la vida ya sea con veneno o arma blanca o de fuego por un amor no correspondido. El caso más extremo de esta violencia es el asesinato de la pareja y luego el suicidio del despedido o la despedida o en algunos casos la muerte de la

9 Jaime Rico Salzar. *Cien años de boleros*. Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales, 3ra ed. 1973, p.330.

familia entera o de algún mediador. Los códigos y los medios llaman a esto crimen pasional.

Los temas de los boleros están llenos de estos dos polos. La felicidad es la excepción. ¡Y cuidado! La felicidad eterna que promete el bolero, adscrito siempre a la ideología del amor pasional, es pura ficción, como lo son Tristán e Isolda, Calixto y Melibea.

Quizá ha llegado ya la hora de transformar, tomando la herencia de la libertad del sujeto, la ideología del amor pasional que ha gobernado el Occidente durante más de mil años.

En la relación sexual de pareja, fuera de cualquier idealización o sublimación del amor pasional, ¿concretamente qué encontramos? Una lucha entre discursos y acciones —por control del micro poder del hogar por parte de uno de los dos sujetos— o por la imposición de vectores de la subjetividad, que existen como conductas aprendidas en el seno de la familia y que se estructuran en un sistema biológico-cultural donde hay que enfrentar enfermedades, luchas familiares bilaterales, celos de cualquier tipo, división de roles según género y trabajo en la casa y fuera de ella, formas preferenciales de hacer el amor que subtienden tensiones conscientes e inconscientes, actos fallidos propios de la sicopatología de la vida diaria y que buscan el despliegue de mecanismos de dominación, sin exceptuar los constreñimientos económicos, psicológicos y la puesta en escena de una teatralidad en la cual el fingimiento es un juego estratégico, sea del placer o del dolor.

De estos vectores y de otros que por extenso no menciono, se ocupa el poema. El bolero sólo los roza. El poema está para realzar las contradicciones, el bolero para ocultarlas pues su política es lograr la armonía de un mundo sin conflictos. Donde afloran, el bolero emplea su retórica persuasiva para que cesen en nombre del amor y la felicidad.

Miguel Holguín Veras corrige el álbum Cerón-Contín Aybar¹

El investigador da con los autores de 50 canciones consideradas anónimas

Desde 1947, fecha de publicación del álbum de canciones dominicanas antiguas, se estuvo en el error de creer que las mismas no tenían autor y asunto curioso, muchas de ellas eran poemas de conocidos poetas criollos.

Miguel Holguín Veras se ha pasado la vida entre libros y polvo. Trabajador incansable, de carácter sencillo y servicial, ha editado su propia revista, ya desaparecida, *Tambor*, y también sus propios libros cuando y como puede. Su última obra fue la novela *Juro que sabré vengarme*, la cual narra las peripecias en torno al secuestro de la beldad montecristeña Ozema Petit por un oficial del Ejército.

Pero ahora, el más reciente, salido de la pluma y el cerebro de Holguín Veras, quien dice haber nacido en 1927 en Santiago, es nada menos que una investigación que debió tomarle mucho tiempo, pues se trata de la corrección de 50 canciones que en el álbum titulado *Canciones dominicanas antiguas*, del reconocido músico José Dolores Cerón y del crítico literario de la época, Pedro René Contín Aybar, aparecen como anónimas.

Y Holguín Veras escarbó en su fuente primaria, el Archivo General de la Nación, donde funge como supervisor general, así como un buceo en otras fuentes, orales incluidas, para llegar a la conclusión que ya el lector sabe.

1 Publicado en la sección *Cultura*, de *ES*, sábado 21 de julio de 2001, p. 7E.

Le resta ahora al dichoso lector comprar la obra y estudiar, junto con el autor de *Acerca de canciones antiguas dominicanas*, las posibles razones que tuvieron Cerón y Contín para concluir en que ese medio centenar de nuestras canciones más representativas carecían de autor.

Me ha sorprendido que en una obra como la de Holguín Veras, publicada por la Academia de Ciencias de la República Dominicana, no haya seguido el hilo gramatical del título de los autores cuestionados, sino que aparezca como *Acerca de canciones antiguas dominicanas*, cuando la lógica de la sintaxis requería *Acerca de canciones dominicanas antiguas*, o, por lo menos, *Correcciones al libro "Canciones dominicanas antiguas"*. El sintagma "canciones dominicanas" es una unidad lingüística inseparable, por lo cual cualquier adjetivación precede o antecede dicha unidad compuesta de esos dos términos. A estos términos inseparables de "canciones dominicanas", usted puede agregarles adjetivos tales como modernas, antiguas, contemporáneas, románticas, clásicas, etc. Pero dejemos este defecto menor comparado con el de la página 148 que aparece en blanco. Todos los errores tienen una explicación y, finalmente, una justificación, ya sea de parte del autor o del editor.

Por de pronto, lo importante es, aparte del hallazgo de Holguín Veras, que su obra da pábulo para que otros emprendan investigaciones totales o parciales en torno a varios puntos que el autor no pudo resolver. Voy por parte y quienquiera que tenga facultad para resolver los puntos que Holguín Veras ha suscitado, aquí les van:

1. El autor realza la pérdida de las obras de Félix María del Monte compradas por Balaguer para su publicación. El escritor Marino Berigüete nos mostró un cuaderno que dijo haber comprado en Puerto Rico y que contiene, manuscritas, las poesías de nuestro vate decimonónico (p. 151)
2. Gracita Heureaux le aseguró al autor que todas las obras de su padre Ulises Heureaux Ogando, poeta y dramaturgo, hijo del temible Lilís, fueron donadas a la Voz Dominicana. La pregunta es cuándo, y dónde están. El poeta, educado en París, vivió de fijo en San Pedro de Macorís y fue autor de canciones como "Anhelos" y "Anhelando".

3. Se solicitan datos biográficos del compositor Carlos Ledesma, autor de la música de las canciones "Para tí" y "El silfo". También se solicita lo mismo con respecto a Emé (¿Aimé?) León, autor de la letra de la canción "Claveles y jazmines", que musicalizó e hizo famosa el trovador Raudo Saldaña. Igualmente se solicita a amigos, familiares o curiosos, datos sobre la vida de Ernesto Pérez, autor de la música de la canción "La voz de mi dolor", de quien se cree que es de San Pedro de Macorís, pero es sólo una creencia. También pedimos, para su publicación en *Cultura*, los datos biográficos y los títulos de las obras de José Dolores Ramírez (Piloló), el cual aparece como fallecido el 17 de septiembre de 1929, según el *Listín Diario*, y posiblemente tuvo un hijo, Alcibíades Ramírez, el cual trabajó en la Intendencia del Ejército. Piloló Ramírez es el autor de la música de la canción "No sé", que figura en el álbum Cerón-Contín. Otros datos que faltan son los de la vida y obras de Fidel Rodríguez. Se cree que su nombre era Fidel Alfonso y que su apellido materno era Urdaneta, con lo que vendría a ser hermano de Abelardo. Este Fidel figura con varias canciones en el álbum Cerón-Contín. Era poeta y músico. Fue compañero de Enrique Saldaña y Américo Cruzado. Fidel fue autor de la música de las canciones 4, 5, 6 y 21 que figuran en el álbum Contín Cerón, "Renunciación," "Imposible", "Desesperanza" y "Tus cabellos".
4. Finalmente, se solicitan datos biográficos y de las obras del compositor Alfredo Sánchez, posiblemente santiaguense, autor de la melodía de las canciones 8, 12, 27, 35 y 42 que figuran en el álbum Cerón-Contín. Todos los autores figuran también con esos mismos números en el libro de Holguín Veras. Volviendo a Alfredo Sánchez, dice Holguín Veras que no se sabe "a ciencia cierta cuándo nació y dónde, de quiénes fue hijo, qué otra cosa hizo además de componer canciones que de él se incluyeron en el álbum *Canciones dominicanas antiguas*" (p. 162.) De modo que ya lo saben, hijos e hijas de Quisqueya, pónganse en contacto con Holguín Veras en el Archivo General de la Nación, a fin de iluminar un capítulo oscuro de la historia musical dominicana. Las canciones de Alfredo Sánchez, quien posiblemente sea el mismo

poeta que en Santiago firmaba sus poemas como Alfredo E. Sánchez, son las siguientes: "Ella es así", "Ante una tumba", "Bucólica", "Del pensil indiano" y "Sin igual".

INQUIETUDES. La lectura del libro de Holguín Veras ha con-
citado en mí el interés que siempre he tenido en que los mejores inves-
tigadores del país emprendan un trabajo sobre la vida cotidiana del
país en los siglos XIX y XX, o yendo más lejos hacia atrás, en los
siglos XVII y XVIII.

Y que si no se tiene un método, por lo menos que se copie el de
Jacques Soustelle contenido en su libro *Los aztecas en víspera de la conquista española*.

LA CANCIÓN. También se puede iniciar un recorrido de la vida
cotidiana dominicana a través de la canción y hacer un ejercicio de bús-
queda de datos sobre los modos de diversión, de enamoramiento, de
pleitos y peticiones, de crímenes pasionales, de la vida de cabaret, ca-
sas de cita, fiestas populares y de sociedad.

Preguntarse, por ejemplo, la relación entre enunciación discursiva
y biografía del trovador, ya que encontramos, al leer la obra de Holguín
Veras, que muchas de las canciones de Enrique y Raudo Saldaña o de
Alberto Vásquez eran por encargo. Me percaté inmediatamente estu-
diando la enunciación. Estos dos trovadores, padre e hijo, eran negros,
habitantes de la barriada de Santa Bárbara, y fueron los más sublimes
en su género hasta la irrupción de Antonio Mesa y Eduardo Brito. Pero
muchas de las canciones de los Saldaña están dirigidas a mujeres de
cuellos, manos y rostros blancos. Aquí aparece el encargo de los señori-
tos o de los caballeros que carecían de las habilidades de los Saldaña.
Con esos textos daban los caballeros blancos las serenatas al pie de los
balcones de las bellas. De aquí la separación entre enunciación de la
canción y el yo biográfico del autor. El dato lo confirman Rafael Dami-
rón, Arturo Logroño y Juan Bautista Lamarche cuando hablan de las
serenatas de la época y el rol de estos trovadores en ellas (p. 160-65.)

SERENATAS. En 1967-68 fue la última vez que asistí a este
rito, rezago del romanticismo que se remonta al siglo XIX.

La guerra civil de abril de 1965 y la ascensión de Balaguer al poder llenaron de odio y desconfianza extrema a la población y a las distintas clases sociales que habían asistido juntas, entre 1961 y 62 al combate contra los remanentes del trujillismo.

De esa fecha datan las rejas de las residencias y los establecimientos comerciales de la capital y el país. El régimen de Balaguer puso fin a una era. Las ideas marxistas introducidas con fuerza en esa época contribuyeron a liquidar el amor y su teoría considerado como vicio pequeño burgués, con lo cual redoblaba esta doctrina la moral cristiana en punto a la procreación para fines de la reproducción humana, es decir, hijos para la revolución o para el servicio de Dios, no para el placer.

La serenata, increíblemente, sobrevivió a la dictadura trujillista, la cual, en fin de cuentas era hija del nacionalismo romántico-literario del arielismo de Rodó en su versión autoritaria.

Aquí terminamos provisionalmente. Luego veremos facetas de la vida cotidiana de la capital bajo el influjo de trovadores como Enrique y Raudo Saldaña, Alberto Vásquez y la voz de Antonio Mesa, descubierto por Raudo Saldaña, y la llegada de Brito al escenario nacional.

La irrupción de la radio en los años 20 y su expansión a partir de los años 50 liquidaron el mundo romántico de los trovadores, pues el disco, su corolario, importó letras inmejorables de autores extranjeros que fueron asimiladas totalmente por los tríos y conjuntos dominicanos y la inercia comenzó a reinar. Ya prácticamente, como ocurre hoy en día, no hay necesidad de componer letras para canciones, pues las que cantan los extranjeros sólo hay que incorporarlos al repertorio. Enrique y Raudo Saldaña, Alberto Vásquez, Bienvenido Troncoso, Pérez, Ramón, Tofy Sadhalá, Julio Alberto Hernández, Alfredo Sánchez, Rafael Hernández, estaban obligados a escribir.

La bachata: una visión personal¹

Cumplo un encargo de mi amigo Carlos Batista Matos a fin de ofrecerle a él y a los lectores una perspectiva personal sobre el tema central de su libro: la bachata, desde la óptica de la experiencia, de su importancia y de los aportes lingüísticos o a veces poéticos.

El término bachata no tiene, para la gente del campo, y especialmente para la región del Cibao donde goza de un uso de alta frecuencia (si no véase su tratamiento por Yoryi Morel, Vela Zanetti, Colson y sus usos en la narrativa de tema rural) el sentido peyorativo con que las capas urbanas lo dotaron siempre.

Si hablamos de región es porque, al menos, en la mía, el Este, nunca le oí a los campesinos usar dicho vocablo. En las fiestas de mi campo se usaban los palos o baile de atabales para un determinado ceremonial (Reyes, la bajada de los toros, cabo de año, etc.) y el trío de guitarra, marimba y maracas para amenizar las fiestas caseras o los bailes de gallera. Los tríos tenían en el campo un estatuto más elevado que el conjunto de acordeón, güira y tambora.

Durante mi estancia en Sabana Grande de Boyá a partir de agosto de 1954-56 y los breves períodos que con intermitencia pasé en este poblado, eminentemente rural y luego un amasijo de capas medio urbanas y urbanas, los atabales eran apenas un recuerdo evocado de vez en cuando en noches de bateyes o campos o en raras ocasiones de aniversario de difuntos.

Antes incluso de mudarme a Sabana Grande Boyá, cuyas dos o tres calles desanduve desde 1952, la radio y la vellonera eran las soberanas de la diversión en materia no sólo de música nacional e internacio-

1 Publicado en el libro de Carlos Batista Matos. *Bachata: historia y evolución*. Santo Domingo: Editora Taller, 2002.

nal, sino en otros aspectos culturales como las radionovelas, los romances campesinos, las obras montadas por actores y actrices del cuadro de comedias de La Voz Dominicana.

La vellonera tronaba en los cafetines ubicados en aquella época en plena calle Principal. Pero tronaban también en la tienda mixta de Negro Guerrero. Claro, ahí no había pista de baile. Quien quisiera en aquella época oír su disco favorito metía cinco centavos en la vellonera Wurtlizer.

Cuando a alguien se le antojaba con repetir más de cinco veces la misma canción (generalmente un bolero o una ranchera), la gente comentaba que Fulano estaba amargado. No hay que buscar la filología de la palabra para que nos venga a la mente el derivado “música de amargado” o “música de amargue”. La expresión de la gente ante una situación que podía ser vivida por un hombre o una mujer era la siguiente: Fulano o Fulanita tiene un amargue. No hay que dudar que en aquellos años se está formando el vocabulario relativo a estos menesteres: canción de amargue. Su irrupción definitiva será a principio de los 80 y desplazó a los otros términos cuando Luis Segura comenzó tímidamente a incursionar en la *boîte* De Kalaff y algunos intelectuales de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), sobre todo sociólogos y literatos, legitimamos con nuestra presencia aquel género musical que se abría paso poco a poco, pero con una persistencia obstinada. El término “música de guardia cobrado” censado por Luis Manuel Brito, que venía desde la era de Trujillo, llegaba a su término.

Uno de los primeros trabajos que tuvo una difusión nacional e internacional —sin proponérselo, pues el objetivo era tangencialmente otro— fue el trabajo de Ramonina Brea sobre la programación de Radio Guarachita que vio la luz en 1975 en la revista *Ciencia*, órgano de la Dirección de Investigaciones Científicas de la UASD. Este trabajo fue recuperado y valorado más tarde por Deborah Pacini Hernández². Este es el primer libro que en el nivel académico valora la bachata sin los moralismos y las condenas de los guardianes del orden social y artístico.

2 Véase su libro *Bachata. A Social History of a Dominican Popular Music*. Filadelfia: Temple University Press, 1995, p. 94-96.

Diez años antes, es decir, durante el período que pasé en Sabana Grande de Boyá –incluso antes en el liceo nocturno Eugenio María de Hostos, como se verá– me dediqué a escuchar lo que hoy conocemos como bachata, que al fin se impone el término sencillo, común y popular, luego de un largo vía crucis. El equívoco sintagma “música de cabaret o de cafetín” también fue sepultado por el vocablo bachata. Pues el primero incluía una variedad de géneros que podían rozar lo romántico: bolero, guaracha, ranchera, bolero ranchero, bolero moruno, bolero son.

Existe una frontera entre estos subgéneros de la música popular que he citado y la bachata. Fundamentalmente en la letra y hoy día en el ritmo melódico, en la vocalización y en la forma de bailar la bachata. La letra de los boleros clásicos que se escuchaban en las velloneras de los cafetines o de los bares decentes era la del romanticismo trastrocado con su retórica del amor pasional. Por lo tanto, la letra pertenecía a una formación discursiva casi caballeresca o como se acuñó más tarde el término en la radio: trovador, y sus derivados. Como Héctor J. Díaz en sus días, o los Saldaña padre e hijo (Enrique y Raulo) o Alberto Vásquez, Bievenido Troncoso, Tofy Sadhalá, Luis Vásquez, Nicolás Casimiro o compositores más recientes como Manuel Troncoso y Rafael Solano.

Entre 1952 y 1964 la Unión de Estudiantes Revolucionarios (UER) del liceo Eugenio María de Hostos celebró las veladas culturales de los viernes en el salón de actos y sus cantantes estrellas fueron Rafael Encarnación y Nelson Muñoz, este último acompañado siempre de su hermano, que era violinista. Encarnación, junto con los más sonados cantantes de amargue de ese momento, ídolos del público de Radio Guarachita como lo fueron Luis Segura, Leonardo Paniagua, Mélida Rodríguez (la Sufrida), Inocencio Cruz, Fabio Sanabia (el Policía), Bernardo Ortiz y José Manuel Calderón, constituyeron el grupo inicial que impuso la bachata con las características formales que tiene hoy.

Y ellos no fueron ajenos a lo que se considera como la bachata internacional que nos llegó a través de todas las emisoras de la época en la voz de Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo y los puertorriqueños Blanca Iris Villafañe (la deuda de la Sufrida con ella es enorme), Tommy

Figuerola y Odilio González, el Jibarito de Lares. Pero antes de Villafañe y la Sufrida, la única cantante que reunía estas características era Julita Ross.

La estructura melódica, la vocalización, la letra de las canciones de estos representantes de la bachata es similar, guardando una distancia en la dicción con los dos sudamericanos. La dicción de Segura, Calderón y Paniagua se acerca a Cárdenas y Jaramillo. En el género, son modelos. Sin embargo, Villafañe y la Sufrida pecan de constantes dislates y confusión de r/l. Claro, esto no es un pecado grave, pues está documentado en Antonio Mesa y Eduardo Brito. Las justificaciones de estas confusiones son deudoras de un análisis fonético contrastado con los registros oral y escrito.

Uno de los puntos más interesantes de la bachata son el uso del lenguaje y la retórica, una retórica que se nutre de la cotidianidad y la sexualidad como la práctica natural de la pareja y sociológicamente hablando la apelación continua a la unión consensual. Si no se analiza a la bachata como un material de acarreo que un día pasará imperceptiblemente al mundo de la balada o el bolero, e incluso a la música clásica tal como la produjeron Julio Alberto Hernández, Rafael Ignacio, Luis Rivera, José Dolores Cerón y todos los autores del nacionalismo musical que se desarrolló en la era de Trujillo, se pierde el objetivo de su estudio.

Hacia 1966-68 el término bachata aplicado a este tipo de música popular llamada de "amargue" comenzó tímidamente a ser conocida como bachata en la capital y en los medios universitarios en donde me desenvolví. Con cierta peyoración, pero no una condena radical, les oí siempre a Moncho Almonte, miembro del Coro Universitario de la UASD, y a Orlando Crespo, estudiante de Medicina, referirse a la música de amargue que se escuchaba por Radio Guarachita. Es bueno recalcar que aunque el merengue popular tipo Tatito Henríquez, Bartolo Alvarado mejor conocido como el Cieguito de Nagua y Guandulito no tiene el mismo ritmo melódico que la bachata de los años 60 y 2000 en adelante, existe un punto de contacto entre la letra de ambos y en cierta forma de bailar la bachata más rápida que hoy cultivan los intérpretes de más viso: Anthony Santos, Raulín Rodríguez, Joe Veras, Zacarías Ferreiras, Frank Reyes, Blas Durán y otros

que se especializan en una pantomima del coito al estilo lambada. Es el estilo del merengue jollao.

Hay otro estilo suave que es heredero directo de Jaramillo, Cárdenas, Segura, Paniagua y Calderón. Evita el léxico crudo de la sexualidad y las expresiones denotativas y se acerca al bolero tradicional, pero por el nivel cultural de quienes escriben las letras es muy difícil —y sería fatal que lo lograra— que se acerque a la poesía, tal como lo han hecho Silvio Rodríguez, Pablo Milanés o Juan Luis Guerra, o incluso Sonia Silvestre en las bachatas tecnos que para ella ha escrito Luis el Terror Días. Si la bachata lograra este nivel de refinamiento literario, la cultura popular de donde proviene estaría en peligro de extinción.

Sección 4

CULTURA

Notas para un comentario sobre lo posmoderno¹

Henri Meschonnic aseguró en 1988 que Roland Barthes y Jean-Pierre Faye² reducían la historia a un relato, mientras que J.-F. Lyotard, en *La condición postmoderna*³, reduce la razón, sea razón del sentido, sea razón de la historia, a un “metarrelato”. Y a una fábula, la filosofía, en tanto “discurso de legitimación”. Y “decide” llamar moderno al “relato del *Siglo de las Luces*”. Igual que Habermas. Y posmoderno, “a la incredulidad con respecto a los metarrelatos”. (p.244)

Señala Meschonnic que Lyotard toma el término “posmoderno” a los sociólogos americanos, pero lo desvía de su sentido y quizá de su periodización. (p. 244)

Para Lyotard lo posmoderno comienza en “el estado de la cultura luego de las transformaciones que afectaron las reglas del juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XIX.” (p. 9) Es decir, que él habla de postmodernismo cuando en aquel momento de lo que se hablaba era de modernidad.

-
- 1 Ponencia leída en el Coloquio Internacional sobre el Postmodernismo, organizado por el Centro Cultural Hispánico en 1989.
 - 2 La afirmación es de Henri Meschonnic. Ver el capítulo “Philosophie du post-moderne ou philosophie du nuage” –“Filosofía de lo posmoderno o filosofía del humo”– incluido en su libro *Modernité Modernité*. Lagrasse, Francia: Éditions Verdier, 1988, pp. 244-261. Este, y el trabajo siguiente, se inspiraron en el capítulo mencionado en esta nota.
 - 3 La primera edición francesa apareció con el título de *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. París: Minuit, 1979. Mis referencias remiten a la sexta edición de la traducción española de Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, colec. Teorema, 1998.

De modo que lo que Lyotard llama pos-modernidad es más reciente de lo que se cree y él mismo lo confiesa más adelante en su libro cuando dice: "...el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la era llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su reconstrucción." (p. 13)

Por esta razón, lo posmoderno recubre los últimos 30 años y se caracteriza como reflujo de lo moderno. El signo distintivo de lo posmoderno, como filosofía con vocación globalizadora, es el pragmatismo, pero al mismo tiempo se define como una práctica de la razón, o sea que la postmodernidad es más bien un discurso empírico-práctico o pragmatista. ¿De qué manera lo es? En la medida en que la postmodernidad formula reglas nuevas (axiomas éticos) según lo requieran las necesidades de lo social. De ahí su ideología tecnocrática (Meschonnic, 245), tal como lo confirma el propio Lyotard.

Por tal razón, el discurso posmodernista tiene que tomar precauciones, pues hay en este un mito de la eficacia que no puede darse el lujo de fallar en el cálculo de las previsiones. Previsiones que apuntan a un control social. Por eso, al servir a amos tan poderosos, el discurso del posmodernista, al no poder y al no querer, debe tomar muchas precauciones. En tal virtud, según Lyotard la tarea de la filosofía actual es "acompañar a la metafísica en su caída, como decía Adorno, pero sin caer en el pragmatismo positivista circundante, el cual, a pesar de su exterioridades liberales no es menos hegemónico que el dogmatismo." (Meschonnic, 246)

Oposición de Lyotard a Habermas

El discurso de Lyotard tiene razón frente al de Habermas, pero el francés hace mecánicamente lo contrario. Es decir, que Habermas niega la heterogeneidad en beneficio de la homogeneidad. Lyotard convierte la heterogeneidad en un absoluto y es ciego ante la homogeneidad. Pero Lyotard afirma que en lo social el consenso se obtiene por discusión, lo cual es una pluralidad relativa; también afirma que la in-

vención es siempre una disidencia. Para Habermas es todo lo contrario, (Meschonnic, 247) Lo posmoderno cuestiona el estructuralismo de los años 60, pero no se atreve a tocar a la fenomenología y la hermenéutica, pese a que se presenta como un discurso práctico de la razón.

¿Por qué no es práctica la filosofía de lo posmoderno frente a estos dos discursos ideológico-teológicos? Por esta razón: “la actividad pragmática busca una teoría para la comprensión de lo real y de la acción. Una teoría del sentido. Ella se la pide técnicamente a una lingüística, la cual es también, y en primer lugar, una filosofía del lenguaje. Lo mismo hace Habermas.” (*Ibíd.*)

Lyotard coloca toda la teoría del conocimiento bajo la dependencia de una lingüística. Y luego dicen algunos que la lingüística pasó de moda. Que ya no es la ciencia “piloto”. Es el estructuralismo el que pasó de moda, aunque este sobreviva, como anacronismo, en el estudio de la literatura, (p. 8) Es por esto que se impone analizar, desde el punto de vista de la teoría del lenguaje, la cual no es el de una escuela lingüística ni el de la filosofía, sino el de una práctica del signo en tanto investigación del rito y el sujeto como antropología del lenguaje, ya que procede de un discurso que considera el conocimiento, según el propio Lyotard, como “una especie de discurso.”

Entonces si de discurso se trata, hay que indagar en qué consiste la práctica de ese discurso. Pero ese discurso es el de la filosofía de lo posmoderno, cuyos síntomas son los siguientes: a) confusión de la teoría de la información con la teoría del lenguaje, lo cual es propio de la teoría tradicional y tiene por efecto: b) la pragmática como legitimación de lo existente; c) la relación con el conocimiento es pragmática porque está destinado a ser útil a un cierto conocimiento, que es el orden social (lo existente); d) la terminología de la lingüística de lo posmoderno es la de la pragmática de Austin, Peirce, Searle (performatividad) o del marxismo (el lenguaje=dinero, falso, y su ley $M=D=M$, ley de la circulación) y de las finanzas (optimizar, pagar una deuda con tal o cual autor); e) la pragmática no dice nada de la ética, puesto que no hay teoría del sujeto en lo posmoderno (para Lyotard y los posmodernos el sujeto es una abstracción, (p. 53 de su libro); f) la política de la pragmática es la de la utilidad: los talleres de creación. Es un punto de vista muy nortee-

americano. Allan Bloom planteó lo mismo en su libro *The Closing of the American Mind* (New York: Simon and Schuster, 1987), traducido al francés con el título de *El alma desarmada. Ensayo sobre la decadencia de la cultura general*; y g) la pragmática del conocimiento científico es una retórica y una dialéctica del consenso.

Pero lo más importante del libro de Lyotard es su crítica del consenso, la cual es una crítica a Habermas; y h) lo posmoderno, al presentarse como estructura abierta, en oposición a la estructura cerrada, conserva todo los rasgos del estructuralismo; y, finalmente, i) el empleo que hace el filósofo del posmodernismo del pensamiento científico, y de la relación entre ciencia y sociedad, ciencia y arte, lo cósmico y la historia, es el pensamiento de la nube.

Todo es metaforización de lo real; y esto es lo que hace el juego de lo posmoderno. Y de lo posmoderno un juego de sociedad. Ahora, para terminar, una cosa es la teoría sobre lo posmoderno y otra distinta son las obras artísticas que se hacen con esa teorización.

Si la obra artística es un valor, esta transforma esa teoría, ya que esta última es una ideología. Si el arte es valor, no tiene nada que ver con vanguardias, rupturas, fracturas, cortes, transgresiones, subversiones y toda esa retahíla de términos con los cuales se presentan las ideologías que apelan al consenso de la moda. Ellas son modernas, pero no transforman lo moderno. Se quedan en lo contemporáneo, en lo actual. Toda época es moderna, pero no toda práctica artística lo es necesariamente.

Ahí radica la diferencia entre el artista y el epígono.

Crítica al racionalismo del posmodernismo¹

El mundo no se cansa de novelorías. De modas. Es y será siempre así. El deslumbramiento y la fascinación son el campo privilegiado de la noveloría y la moda.

Ambas surten, mediante el terreno siempre abonado de la opinión, un efecto mimético en los espíritus desprovistos de historicidad de cara a las prácticas sociales y los discursos a través de los cuales adquieren sentido tales acciones.

El efecto de fascinación conduce fácilmente a la dictadura, terreno también privilegiado de la opinión, en razón de que la relación de la opinión con el lenguaje y el poder se construye conforme a la dictadura.

Opinión es creencia y ambas son sinónimo de la verdad y rechazo absoluto de lo múltiple. A la opinión lo múltiple le puede ser tolerante a condición de que, por una arista semántica, lo plural le sirva para demostrar que el discurso de la opinión tiene la razón.

Para acudir a ejemplos recientes de los últimos treinta años, bastaría citar la relación entre ciencia y opinión en el ámbito de la cultura occidental. El estructuralismo pasó por un discurso de la totalidad y vivió confundiendo con lo convencional al signo lingüístico saussuriano en el cual se apoyaba. Confusión que lo llevó, en todas las disciplinas que quiso anexarse, a rechazar lo radicalmente arbitrario e histórico del signo lingüístico para quedarse con lo convencional. El beneficio polí-

1 Publicado, sin título, como editorial, en la revista *Cuadernos de Poética*, año VII n° 20, enero-abril de 1990 y reproducido luego por José Rafael Lantigua en el suplemento *Biblioteca* del periódico *Ultima Hora*, del sábado 11 de mayo de 1991, p. 13-14. El título que Lantigua le puso, "La racionalidad del posmodernismo" es, para la poética, inadmisibile. El posmodernismo es, metafísicamente hablando, un racionalismo. Para la poética, en cambio, el concepto de racionalidad es siempre el de crítica radical a ese racionalismo.

tico obtenido de este rechazo fue otro rechazo: el concepto de sistema en Saussure en provecho del de estructura.

Surgió de esta confusión y este rechazo otra moda científica: la de la semiótica. Esta heredó la misma política del signo, enemiga de Saussure. Si para el estructuralismo todo se reducía a estructura, para la semiótica todo se reduce a signos. Sólo el poema le contrariaba y le contraría ese proyecto totalitario. De ahí la metaforización generalizada que se extendió como plaga a las prácticas sociales y discursivas conocidas a las cuales la semiótica redujo a puros signos.

No bien se hubo salido de la moda semiótica cuando los mismos sastres de esas teorías se reconvirtieron de inmediato en filósofos del “desconstruccionismo” y del “posmodernismo”, nuestras dos últimas vicisitudes en el campo de la novelaría y la moda. Desconstruccionismo y posmodernismo que adoptan, como herencia definesca, la misma teoría del signo y el lenguaje del estructuralismo y la semiótica.

Pero semejante herencia se ve agravada ahora por el utillaje y la manopla de la filosofía más enemiga de la teoría saussuriana del signo. Semejante teoría posibilita la construcción de la relación dialéctica entre lenguaje y poema, sin hacer de ambos una biografía del autor o una trascendencia.

No hay hoy, pues, en Occidente y en otras latitudes orientales occidentalizadas, discurso alguno acerca de las prácticas sociales —y más connotadamente acerca de la literatura y el arte— que no esté salpicado de referencias y alusiones a los grandes gerifaltes (maestros y discípulos) de la desconstrucción y el posmodernismo, de aceptaciones acríticas, elogios hiperbólicos, satanización de las ideas contrarias, lirización de los conceptos y repeticiones en nombre de la superación (*Aufhebung*.)

Un cortejo luminoso de maestros y discípulos le sirve de comodín a esta conspiración internacioal contra la línea de pensamiento que ha recuperado la historicidad de las teorías de Humboldt, Saussure, Benveniste y Meschonnic. La ciencia aliada a la moda ha echado en un solo saco a Nietzsche, Heidegger, Derrida, Habermas, Foucault, Lyotard y una retahíla menor de filósofos cuya estrategia de supervivencia burocrática reside en la fusión-confusión de la modernidad con lo moderno. Su alegato principal: puesto que el presente es, temporalmente, inasible

e inexistente, todo es, gracias a la tecnología, instantáneamente, posmoderno. Ergo, no hay modernidad, sino posmodernidad. Es decir, que para esos tartufos sólo hay pasado y futuro. El presente se lo reservan para sí y sus puestos de mando, ya que dominan las burocracias culturales, universitarias y editoriales y muchas veces son consejeros y asesores del poder del Estado o de los ejecutivos del sector privado. Y los Estados les pagan bien, al igual que el sector privado mientras adormecen al sujeto diciéndole que el presente no existe.

La estrategia de semejante discurso es la negación radical del sujeto, el lenguaje, la historia y la poesía. Discurso de elites, esto es, de minorías que se ven mayoritariamente difundidas (publicación garantizada de libros, revistas, etc.) por las universidades y las grandes editoras internacionales cuya tarea, como subsidiarias de la alta tecnología del capitalismo, consiste en la producción de la única ideología (la última *ratio*) que pone a los subalternos a dormir: el posmodernismo.

Sin embargo, no todo es desecho en esta alianza entre ciencia y moda. ¿Por qué? En primer lugar, porque la confusión que abate a ciencia y moda lleva los ingenuos a creer que solamente lo moderno es nuevo. Y necesariamente no es así. Lo moderno puede ser tan viejo como la paja en el ojo ajeno. Lo que pasa por ser viejo es mucho más moderno que cualquier *Aufhebung* usada hegelianamente o posmodernamente. La modernidad no es un dentífrico cualquiera. No se la supera ni con la moda, ni con lo actual ni con lo contemporáneo, ni con lo moderno ni con el pos si todas esas denominaciones guardan para sí, como ariete medieval, la teoría y la política de la metafísica del signo. Su negación del presente, la cual es negación del sujeto, del ser humano común, del poema, de la vida monda y lironda, separados todos del lenguaje, para culminar en una trascendencia.

La vida cotidiana y sus urgencias son una maldición para el filósofo posmoderno que tiene que ir al mercado para poder comer, que tiene que dar una moneda o un ticket al taxista o al chofer de autobús, o que tiene que sentarse en una estación de metro, en un tren o en un avión al lado de un vulgar ciudadano.

El posmodernismo es, consciente e inconscientemente, todo eso y mucho más. No todo es desecho porque ese discurso nos permite ejercer con él la crítica más radical a su estrategia repetitiva. Dos es-

fuerzos he hecho en este sentido: 1) invitar a los intelectuales latinoamericanos a que lean el libro de Henri Meschonnic, *Modernité Modernité* (Lagrasse: Verdier, 1988, cuya reseña hice en el n° 15 de esta revista; y, que lean también, para que vean cómo lo viejo pasa por nuevo, la obra del mismo autor titulada *Le langage-Heidegger*, París: PUF, 1990) y, 2) ya antes había situado yo al posmodernismo en un coloquio internacional celebrado en el hoy Centro Cultural de España². Partí de un examen de la teoría del lenguaje del posmodernismo, a fin de situar sus efectos ideológicos en los discursos filosófico, poético y artístico.

Un interesante ensayo del pintor Elizam Escobar sitúa también, desde su propia vertiente artística, los efectos políticos que subyacen en el posmodernismo como proyecto totalitario internacional³. Proyecto que busca estratégicamente fundar una ideología que sustituya a la vieja, ya ineficaz, de los centros imperiales de los Estados Unidos y Europa, los cuales necesitan una perspectiva cultural diferente que justifique el vetusto modelo de explotación, adaptándolo a los problemas contemporáneos.

Reparto del mundo entre once superpotencias; roer el totalitarismo de los países del Este en nombre de la democratización; hacer parecer el capitalismo de alta tecnología como plural y abierto a la libertad del mercado (neoliberalismo); hacer creer en el fin de la historia y de las ideologías (mientras las de estos países reinan como amas absolutas, pero sin que los dominados se den cuenta); alabar la *perestroika* mientras las superpotencias capitalistas avanzan con sus capitales y préstamos bancarios hacia el Este franco.

Y, en fin, para las pobres naciones latinoamericanas cuya cultura política, desde los tiempos de la Conquista española hasta hoy, no ha sido otra cosa que el patrimonialismo, el clientelismo y el autoritarismo, los centros imperiales saben perfectamente que el hombre y la mujer común se deciden siempre, entre la virgencita, el fusil y un pan regalado, por la virgencita y el pan, pues no han aprendido, oralmente, sino eso a través de los siglos de miseria.

2 Celebrado en 1989.

3 Publicado en la revista mencionada en la nota 1.

Los sectores de la pequeña burguesía intelectual o propietaria han luchando siempre por subir y no bajar. De esos revolucionarios de boca o de café han salido muchas veces poemas y obras literarias que han desbordado la ideología de ese intelectual latinoamericano. Muchas veces él no se contenta con saber que ese es el trabajo que tiene que hacer y cae en las tentaciones del narcisismo, la farandulería o la conciliación con el poder.

¿Y los burgueses latinoamericanos? Ellos están siempre a la caza de exenciones estatales, de fraudes fantasmagóricos y rocambolescos. Son capitalistas *sui-générís*, con una memoria histórica que data de los privilegios de la Mesta y los accionistas de la Casa de Contratación de Sevilla. Cuando la fortuna política no les es favorable, hacen como los espartanos: llaman a Persia.

Extraña paradoja la de América Latina. Aquí los sueños duran poco. Son como las noticias a mediodía en el reino del protagonista de *Yó, el Supremo*: a esa hora ya eran viejas. Hace apenas unos cuantos decenios a algunos países latinoamericanos los compraban con Suiza; la tradición institucional de Chile hacía absurdo el pensar en un golpe de Estado; nadie hubiera soñado ni siquiera con la posibilidad de una humillación real a la Argentina en el caso de las Malvinas; el coloso del Sur —Brasil— se desmoronó con los pies de barro chorreando miseria por toda su geografía; los pillajes de comercios en Caracas y Buenos Aires son reveladores de que nuestros caballeros de industria desarrollaron primero sus cuentas bancarias en el exterior antes que sus empresas latinoamericanas; en Colombia asistimos al apogeo de una forma de acumulación de capital que no es novedosa (los asesinatos de la mafia en los Estados Unidos lo prueban) sino porque le disputa, por primera vez, el poder político a una clase que lo obtuvo de la misma forma, pero autorizada por la ley que esta misma se dio.

Teóricamente, en el capitalismo, un muerto por sobredosis y un muerto por inanición da lo mismo. Para algo sirve el ejército de reserva. Un obrero vivo reemplaza a un obrero muerto, despedido o jubilado. Pero más allá de todo esto, está la ética de lo político, del sujeto. El desbordamiento de la moral.

El posmodernismo exige al sujeto que se acomode a la moral, como justificación del orden. Curiosa forma de dominación profana,

mientras que también, por otro lado, el filósofo racionalizador construye una moral de la trascendencia del ser para seguir dominando en el más allá, como él espera a su muerte que ese reino exista.

No hay, pues, en este discurso ni atraso ni progreso, ni pesimismo ni optimismo, ni desesperanza ni euforia, ni fin de la historia ni de las ideologías. Únicamente intento de asir una brizna de especificidad de lo empírico a partir de un estado de situación de los países latinoamericanos hoy en día y del cual hablan algunos discursos y ciertos personajes. Entre ellos, la cohorte en formación de los repetidores del posmodernismo que se cuece en Europa y los Estados Unidos. De esos discursos, una ínfima porción es destilada hacia América Latina en forma de frasquitos de perfume para uso de los políticos espartanos y de los intelectuales que antes de tener cabeza propia y racionalidad, son cabezas de playa y quinta columnas del etno-eurocentrismo.

La ausencia de la cultura popular en el discurso tradicional sobre la dominicanidad¹

1. Introducción

Los organizadores de este simposio me pidieron que presentara una breve ponencia con el título que encabeza este escrito.

Hay dos malentendidos en el título mismo.

En el primero, se da por supuesto que existe una cultura popular y que esta es un inconsciente en el discurso tradicional sobre la dominicanidad.

En el segundo, se da por supuesto la existencia de la dominicanidad, es decir, que esta existe, e incluso que existe un discurso tradicional sobre el tema. Implícitamente debe existir, por lógica, un discurso no tradicional sobre la misma. ¿Cuál de los dos discursos estaría más ausente, el de la cultura popular o el de la dominicanidad?

Al parecer, el de la cultura popular lo está menos, pero su definición y su campo de aplicación, sus conceptos y límites, su comprensión y extensión penden todavía hoy de lo que yo clamaba (Céspedes, 1996) hace cinco años al realizar una crítica al “concepto” político de identidad, crítica que es, por supuesto, inseparable de la definición teórica misma del concepto de dominicanidad y, ambas formaciones discursivas, inseparables de una teoría del lenguaje y la historia como radicalmente arbitrarios, del sujeto y del Estado, de la cultura, la literatura y el poema.

1 Texto preparado para un libro que editará el Dr. Silvio Torres-Saillant para el Instituto de Estudios Dominicanos de Nueva Cork. Se publica aquí con permiso del editor. P.D. El libro se publicó con el título *Desde la orilla. Hacia una nacionalidad sin desalijos*. Santo Domingo: Editora Manatí, 2004. Dicho artículo figura en pp. 199-209.

Al leer el libro en dos tomos de Dagoberto Tejeda Ortiz sobre cultura popular e identidad nacional (1998), a siete años de la publicación de mi artículo citado de 1996, me encuentro un poco desconcertado. Por la razón siguiente. Si bien han mediado dos años entre la publicación del libro de Tejeda Ortiz y la de mi artículo, presumo que el autor no lo leyó en el sitio de la publicación original (*Punto 7 Review*, Vol. 3 No. 1.) Es posible que lo leyera en la versión de la revista *Vetas* No. 47 de julio de 1999. Debo informar que este texto fue conocido desde 1992 cuando circuló como ponencia entre los historiadores que asistieron al II Encuentro Internacional del Seminario "Identidad, Cultura y Sociedad en las Antillas Hispano parlantes" celebrado en el Museo de Historia y Geografía de Santo Domingo.

No estoy seguro de que la cita que hace Tejeda Ortiz sea correcta, pues la referencia del texto no aparece al final de la bibliografía general. Y para colmo, da el año 1977 como referencia de la obra de donde extrae la cita, fecha en la cual no publiqué ningún libro. Quizá se refiera, pero no es seguro, a otro texto que publiqué con el título de "Investigación y revalorización del merengue". Revista *Análisis* 121 (1997): 55-58, en el cual trato, por segunda vez, el problema de la "identidad" cultural. O tal vez se esté refiriendo a lo que dije sobre cultura como prácticas sociales y no como identidad, unidad o esencia, en la entrevista que me hizo Clodomiro Moquete para su revista *Vetas* 36 (diciembre de 1997.)

Lo mismo acaece con la publicación de un artículo de Miguel D. Mena en *Cultura de El Siglo* (2 de junio de 2001, p. 4E) titulado "La dominicanidad moderna" en el cual plantea la inexistencia de una dominicanidad fundada en la metafísica, término que el autor no emplea pero que está implícito al rechazar la noción de esencia. Se diría que el autor leyó, tal vez, la versión de *Vetas*, pero despojada de la teoría del lenguaje y la historia que allí se plantea.

Pero tanto el texto de Tejeda Ortiz como el de Mena son un síntoma de que al menos dos sociólogos vinculados a la cultura y al arte no están muy conformes con la definición en curso de la dominicanidad. Tal vez valga la pena recalcarles que una teoría de la dominicanidad, o las dominicanidades, (Mena) podrá ir lejos en el nivel del análisis de las prácticas culturales, pero no tan lejos si le falta lo fun-

damental, es decir, una teoría del lenguaje que sea idéntica a la de la historia y con las inclusiones inseparables de los conceptos que aparecen al lado de esta concepción no metafísica del signo.

Esta teoría del lenguaje como similar a la teoría de la historia (Meschonnic, 1978) es el discurso más revolucionario surgido en el siglo XX, pues implica que si lenguaje y signo son arbitrarios, también la historia es arbitraria ya que no obedece, como tampoco el signo, a ninguna identidad, causalidad, lógica, azar o convención.

Por eso llamaba yo la atención de los humanistas —y principalmente de los historiadores, sociólogos y escritores— a volcar su mirada hacia este nuevo discurso que les interpelaba desde un foro en el que no habían estado nunca, pero cuyos discursos nos hablaban siempre de lenguaje, de cultura, de literatura, y sobre todo de identidad.

En este sentido, era muy importante discutir con estos humanistas esa nueva teoría que igualaba lenguaje e historia, jamás vista por ellos. Y apelaba yo a un discurso un poco didáctico para examinar su logicidad: si no hay identidad entre el signo lingüístico y el objeto, la cosa o abstracción que este designa, tampoco la hay entre un hecho histórico y el discurso que lo describe o analiza. Lenguaje, signo e historia son radicalmente arbitrarios. No hay convención, ni consenso, ni acuerdo, sino lucha objetiva entre sujetos y clases según sus intereses y conveniencias con la finalidad orientada en unos proyectos que, al decir de Tucídides, triunfan o fracasan dependiendo de la eficacia o la ineficacia de las estrategias diseñadas. Y dice él que en la historia hay más fracasos que triunfos.

Y en la teoría más reciente acerca del lenguaje, ya no se queda uno en el dualismo del signo, formado, como sabemos a partir de Saussure, por un significado y un significante, cada cual con su definición específica. Si se analiza bien lo de anverso y reverso de una hoja, metáfora con la cual Saussure compara la indisolubilidad de ambos componentes, tal anverso y reverso no existen porque si nos fundamos en su propia doctrina, el lenguaje es pura forma, por lo cual no habría significado, sino que todo es significante, incluido el significado de los signos que pasan a ser sentido en el discurso. Es decir, que el sentido es pura forma porque el significante es pura forma, al igual que el lenguaje. Hacia esta concepción deberá ir la lingüística por ve-

nir, los estudios poéticos y rítmicos y la relación con la historia, hacia la eliminación del dualismo racionalista que ha reinado durante miles de años en Occidente.

En esta perspectiva, la dominicanidad como historia y discurso no tiene anverso y reverso, significante y significado, sino que ella es pura forma donde hay ideologías y transformación semántica de los elementos escudo, bandera, himno, etnia, religión, folklore, usos y costumbres, arte y literatura, gestos, oralidad, sujeto, entonación, ritmo, música y cuantas prácticas han sido inventadas, o están por inventar, los seres humanos. Como la pura forma que especifica al lenguaje, esas prácticas se caracterizan por rasgos negativos y positivos, como los del fonema.

2. Cultura popular y dominicanidad

Con las prácticas sociales no hay problemas. Están en su sitio, tangible o intangible, y el investigador sólo tiene que salir con su método a estudiarlas.

No resulta así el estudio de la “dominicanidad”. Cuando no se la da por supuesta, se la concibe como una evidencia a la que se rellena con un conjunto de prácticas que definen rasgos y características propios que definen la esencia de la sociedad dominicana o del ser dominicano y que como tales les diferenciarían de otra nación². Cuando no se desea indagar y ahondar, sea por pereza o deficiencia cultural, algunos se conforman con la opinión o con el patriotismo científico.

Y los amos de estos discursos (historiadores, lógicos, matemáticos, humanistas, filósofos, sociólogos, etc.) permanecen impávidos,

2 Tejeda Ortiz, a través de los dos tomos (1998), no problematiza el concepto de “identidad” con el cual trabajará a lo largo de su obra. En los capítulos V y VI hace un uso semiótico del término “lenguaje” (“lenguaje de las raíces” y “lenguaje del cuerpo”). Andujar en su obra (1999) y Veloz Maggiolo en el prólogo que le hace, problematizan la “identidad” desde una vertiente que no es la que me interesa, sino la de su asunción. Soto Jiménez (2001) y Andrés L. Mateo en el prólogo a esta obra, asumen la identidad como algo dado, como una esencia que se rellena con determinados rasgos. Este es el patrón que han seguido, tanto en el pasado como en el presente, los intelectuales dominicanos que han tratado el tema.

como si no se les tuviera interpelando al estilo Foucault, incluso poniendo en entredicho la teoría de cada cual. Como a Fernando Savater, el cual, luego de producir un discurso sobre la ética, dotado de un buen grado de coherencia interna, no separa el lenguaje de la cultura y del sujeto, es más, coloca el lenguaje en primerísimo lugar, sin confundir cultura y lenguaje: «No hay humanidad sin aprendizaje cultural y para empezar sin la base de toda cultura (y fundamento por tanto de nuestra humanidad): *El lenguaje*.» (1995:78)

La palabra lenguaje está escrita en cursivas por nuestro filósofo para enfatizar su aserto. Pero unas cuantas páginas más adelante, le pillamos afirmando que el lenguaje es mentiroso: «quien roba, miente, traiciona, viola, mata o abusa de cualquier modo de uno no por ello dejar de ser *humano*. Aquí el lenguaje es engañoso porque al acuñar el título de infamia (“ese es un ladrón”, “aquella una mentirosa”, “tal otro un criminal”) nos hace olvidar un poco que se trata siempre de seres humanos que, sin dejar de serlo, se comportan de manera poco recomendable.» (1995:131.)

¿Qué lleva a un filósofo contemporáneo de viso como Savater³ a reproducir lo que en ciencia se llama la opinión? Y esta es la más corriente y moliente. Lanzo un esbozo de respuesta. No ha hecho el esfuerzo, hondo, de indagar sobre un asunto tan serio como es la teoría del lenguaje y se ha decidido por lo más fácil: repetir lo que ha dicho sobre este tema la metafísica: la doble ausencia del signo y la cosa desemboca obligatoriamente en la separación entre el lenguaje y la vida.

3 Con excepción quizá de Julián Marías, más inclinado a las conjeturas metafísicas al estilo Hegel-Husserl-Heidegger, la mayoría de los filósofos españoles lo han sido de la vida, es decir, la reflexión sobre cómo vivir mejor. La filosofía trascendental no es lo fuerte en España. Quizá la herencia de Séneca, Marcial y los estoicos se adapta más a la cultura española y a la que se formó en el Nuevo Mundo con la llegada de los conquistadores y colonizadores, muy reacia a las divagaciones formalistas. Este rasgo también ha permeado la literatura española y latinoamericana, donde la ausencia de lo trascendental y los problemas ontológicos tienen poca prensa. El vivir es muy concreto y si la religión o la filosofía trascendental no ayudan a resolver los problemas de la existencia cotidiana de los seres humanos, tienen poca oportunidad de conseguir seguidores. He tomado estos ejemplos aislados en razón de que son los más recientes en el tiempo.

Y en esta separación, el lenguaje miente, porque se lo supone incapaz de describir la vida. *Ergo*, ausencia tanto de teoría del lenguaje (Saussure, Benveniste y Meschonnic) y, por lo mismo, ausencia de teoría del discurso, lugar de las ideologías y la mentira. Y por supuesto, ausencia de teoría del sujeto, que sí tiene esta la capacidad de mentir o decir su verdad. Y, por supuesto, el lenguaje y la lengua no son gente. No pueden mentir. Y Savater sabe, porque lo acaba de decir en la página de la primera cita, que lenguaje y cultura no son idénticos. Implicación: signo y cosa no es lo mismo.

Traigo a colación este caso de Savater porque él es síntoma emblemático de lo que piensa acerca del lenguaje una alta proporción de los amos de las ciencias, sean estas sociales, humanas o puras.

Y con esa teoría metafísica del signo, no llegan lejos ni el cojo ni el hombre que busca producir conocimiento nuevo en las disciplinas que cité más arriba. Si lo produce, de alguna pata cojea. Esa es su debilidad o su talón de Aquiles.

¿Por qué preocuparnos si el lenguaje y la lengua mienten o engañan? Lo que importa —dirán los pragmáticos o los opinantes— es que el humanista y el científico produzcan conocimiento nuevo o inventos para mejorar la vida de los seres humanos. Es el lenguaje que miente, queridos sujetos, asunto en que a ustedes les va la vida.

Si el lenguaje o la lengua mienten, son un instrumento. Y lenguaje y sujeto y Estado son solidarios de la misma teoría, por aquello de la teoría de la historia. Y entonces viene a ser que ustedes, sujetos, son también instrumentos. Y Savater ha negado categóricamente que el hombre —y le añadido yo, la mujer— sea instrumento, bestia, ni cifra, sino que los seres humanos son libres y están dotados de un valor intransferible llamado dignidad (1995:176.)

Y como el Estado está, por lógica, gobernado por sujetos para quienes los seres humanos son instrumentos, es entonces muy peligroso este jueguito de considerar el lenguaje y la lengua como instrumentos. Ved sólo por memoria lo que hizo Hitler con unos humanos llamados judíos; Stalin con unos humanos llamados contrarrevolucionarios; Trujillo con unos humanos llamados desafectos; Castro con unos contrarrevolucionarios llamados gusanos; y, en fin, decidme, ¿qué han hecho con los seres humanos los sistemas políticos autoritarios o dic-

tatoriales, la ciencia y los fanatismos religiosos con vocación de ser poseedores de la verdad única y total?

Importa, y mucho, poseer conciencia plena de una teoría no instrumental del lenguaje y la historia; importa, y mucho, poseer una teoría del sujeto y del Estado que sea plural, abierta; importa, y mucho, poseer una teoría no metafísica del arte, la literatura, el ritmo, la traducción y la cultura.

Para caer, con pie firme sobre el terreno de la noción metafísica de identidad, sea nacional o cultural, que siempre viene a ser una noción política de Estado. Y si los regímenes políticos bajo los cuales están organizados los Estados —con sujetos que los gobiernan—, no pueden tener otra teoría del lenguaje y el sujeto que no sea la instrumental; también, por lógica, la literatura y el arte, las prácticas culturales, la historia, el ritmo y la traducción serán para ellos instrumentos al servicio del Estado.

Y con este ingrediente mortal de que para los seres humanos lo peor radica en que quienes rigen los Estados, es decir, los gobernantes —está nítidamente inscrito en Platón y sus seguidores hasta hoy— tienen el derecho de mentir y el hombre común no, por lo cual, si este último lo hace, se le castiga, mientras que el otro sale indemne, gracias a un mazo que posee, llamado monopolio de la violencia o simplemente razón de Estado.

Crimen de Estado cometido, crimen y culpables olvidados. A partir del crimen, se instala el reino de la mentira y todos los funcionarios, que forman un sistema llamado burocracia, trabajan de consuno para sembrar un velo de misterio en torno al hecho. No es, pues, cosa de poca monta la que está envuelta en esta idea en apariencia estúpida de que el lenguaje o la lengua mienten. Está en juego el pellejo humano y si ese derecho de mentir se instala en la sociedad como virtud, es todo el sistema de convivencia para mejorar la vida el que se tambalea.

3. ¿Existe la dominicanidad?

¿Supone la cultura popular y sus prácticas una relación de dependencia a una identidad nacional? En el plano empírico —lo hemos visto—,

la identidad no existe. Digamos que como materialidad es inexistente. Ahora bien, como discurso construido por sujetos, sí existe.

Su existencia forma parte de una formación discursiva ideológica orientada políticamente al logro —por parte del Estado y de quienes lo gobiernan— de la unidad entre todos los ciudadanos y ciudadanas que supuestamente han acordado, mediante una convención, delegar el poder individual de cada uno a favor del Soberano, representante de la mayoría, para que les gobierne no solamente en beneficio de todos, sino que mantenga la forma-Estado, la acreciente y logre su prosperidad, así como los valores históricos, morales, culturales y artísticos que se suponen caracterizan a semejante sociedad, la cual tendría un destino común.

En el caso de la nación dominicana, ¿cuáles serían esos rasgos o valores privativos y específicos que nos diferenciarían de otras naciones? Si tomamos el idioma español, este es propio de varias naciones; si tomamos la religión católica, ocurre igual; si tomamos el componente étnico, somos una sociedad mulata, semejante a otras naciones. Siéndonos tales rasgos comunes a los de otras naciones, ¿puede decirse que etnia, idioma y religión nos distinguen frente a otras naciones?

En la categoría de los sistemas semióticos, casi todos son universales. Cuando caemos en la categoría de los rasgos distintivos nos encontramos con que el sujeto, la historia, el arte (integrado por literatura, música, pintura, danza, cine, cultura-sociedad y otras prácticas no especificadas aquí) y la última categoría (formada por la música popular, los bailes, la cocina, los usos y costumbres, así como un sinnúmero de otras prácticas), encontramos efectivamente que estos son distintivos frente a los de cualquier otra nación.

Pero este reconocimiento y comprensión no nos autoriza a hablar de que esos rasgos distintivos constituyan la identidad nacional. Tales prácticas son valores de una sociedad si cambian lo anteriormente existente.

En las prácticas de la categoría folklore, el grado de transformación no es de la misma jerarquía que el cambio a través del arte. Inventar un nuevo plato, un nuevo baile, una música popular nueva, crear usos y costumbres nuevos no tienen el mismo alcance en cuanto transformación de la historia y la subjetividad de una sociedad que cuando

un escritor realiza una obra literaria de valor, o cuando un pintor, con su lienzo, cambia el sistema de pintura que encontró, o cuando un artista crea una nueva danza, una nueva escultura, una nueva película, un concierto o una sinfonía nuevos. Todas estas novedades en el arte son únicas e irrepetibles y tienen la característica de que, una vez creadas, seguirán interrogando a los sujetos en distintas épocas.

Y lo más importante en estos cambios, es el del sujeto, cuyo rasgo distintivo mayor tiene que ser su ritmo y entonación lingüístico-corporal, es decir, la oralidad y el movimiento al andar (gestos semióticos), los cuales pasan como transformación a la escritura y al arte. Ese ritmo oral, esa entonación y esa kinésica corporal, estudiados por Tejeda Ortiz (1998) y Faustino Pérez (2000), especifican a cada sujeto perteneciente a la cultura-sociedad dominicana, pero siempre de manera distinta en cada ser humano individual.

En razón de esta especificidad única, que también vincula al sujeto con lo colectivo, puedo decir que no hay unidad, sino multiplicidad, que no hay identidad ni entre sujetos, ni entre objetos, cosas o abstracciones, sino prácticas distintas, discursos distintos, sujetos distintos, relacionados con la contradicción indefinida en lo social. Estos rasgos pudieran ser la característica pertinente de la dominicanidad, jamás la unidad- identidad- verdad-totalidad.

Y la asunción de la historia dominicana como un discurso múltiple sobre hechos radicalmente arbitrarios por parte de un sujeto cualquiera es un rasgo de la dominicanidad, entendida esta también como teoría del lenguaje radicalmente histórico y arbitrario. Pero una vez más esta historia, y las contradicciones que la corroen, no es más que práctica social en la medida en que pasa a través del discurso de un sujeto, por donde volvemos a la oralidad hecha lenguaje. Incluso en el discurso escrito del historiador, su actualización oral pasa a tener sentido únicamente a través del lenguaje.

4. Ausencias u olvidos de los discursos antiguos y modernos

Luego de establecidos estos requisitos teóricos, puede afirmarse que determinadas prácticas culturales dominicanas han sido borradas

o deformadas por el discurso de las clases que han dominado y gobernado el país desde su independencia en 1844 hasta hoy.

No hablo de discurso tradicional, pues esto supone que hay un discurso no tradicional. Y esto supone a su vez establecer un dualismo historicista y racionalista que coloca al discurso tradicional en el error y el atraso y al no tradicional en la verdad y el progreso.

Se instaura así, en ese discurso racionalista, la ideología del sentido de la historia y su torniquete del progreso. Pero sabemos que hay discursos que se dicen modernos y son más añejos que los contemporáneos y existen teorías clásicas que son más modernas que ciertas anti-guallas del presente.

Basten dos ejemplos de antiguallas modernas: el discurso de los lingüistas contemporáneos cuando definen el lenguaje como instrumento convencional y confunden sistema con estructura y el de los críticos literarios y escritores que confunden ritmo con música, métrica, respiración o movimiento del mar. O la ausencia de la poesía y de una teoría del lenguaje en el discurso de los historiadores. Sólo existen, a veces, como instrumentos o auxiliares dudosos.

Puede afirmarse también que las prácticas sociales y culturales de la sociedad dominicana que más han sido borradas o deformadas han sido las de las clases subalternas (mulatos y negros), pero sin desdenar las prácticas de las mujeres, a las cuales, sin distinción de clase, se les negó hasta principios del siglo XX, el acceso a la educación superior, a los empleos públicos, a la política y, sobre todo, a la práctica de la escritura, razón por la cual, muchas veces tuvieron que escudarse en seudónimos o abandonar la partida.

No hay que exagerar y extremar las cosas y sentirse víctima o cultivar la nostalgia por lo que se perdió si digo que, alternativamente, desde el siglo XVI hasta hoy las prácticas culturales de los negros, de los mulatos y de los pobres fueron prohibidas por los colonizadores y por quienes les sustituyeron en el mando.

Se tratara de las prácticas de los taínos, de los esclavos o de las clases populares, sólo hay que estudiar las prohibiciones de los arzobispos, de los cabildos, de los gobernadores y después de la independencia, los bandos de policía y buen gobierno o por las sociedades, clubes y casinos de las clases políticas gobernantes o con pujos aristo-

cráticos, así como por la legislación que condena los atentados al pudor y las buenas costumbres.

Vodú, palos y atabales, juego de gallos, gagá, carnaval, canciones inmorales, brujería, hechicería, merengue y bailes considerados indecentes, fueron prohibidos un día, aunque siguieron subsistiendo precariamente en las corrientes subterráneas de la subjetividad. Cada época tiene sus prohibiciones. Con Radio Guarachita la bachata se abrió paso hasta hoy. No ha habido prohibición oficial, pero los casinos, clubes, las sociedades recreativas y algunos periodistas de la farándula han jugado el papel de Interior y Policía o de la Comisión de Espectáculos Públicos⁴.

La bachata de hoy se abrió paso porque primero las emisoras les abrieron la puerta a Felipe Rodríguez, Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo, Tommy Figueroa, el Jibarito de Lares y Blanca Iris Villafañe. Sin ellos no hubieran sido posible Luis Segura, José Manuel Calderón, Rafael Encarnación, Fabio Sanabia el Policía, Mérida Rodríguez la Sufrida, Bernardo Ortiz, Inocencio Cruz y Aridia Ventura.

Luis Díaz, Sonia Silvestre y Juan Luis Guerra contribuyeron a la domesticación de la bachata en su estadio primitivo de material de acarreo a fin de que entrara a los salones de baile o que por lo menos la clase media la escuchara. Hay un pórtico que la bachata domesticada y adecentada no podrá franquear y si lo hace se deshace. Es el del bolero gran estilo. Mientras más se acerca al poema y mientras más deja atrás el olor a cabaret o a campo o bar de pueblo, más calidad adquiere. Y no es bueno que la bachata salte este peldaño porque entonces las clases populares y su cultura perderían uno de sus mejores formas de comunicación subjetiva; la música popular.

Sin embargo, no se crea que estas prohibiciones ocurrieron únicamente en contra de las prácticas de las clases populares. El peor atentado a la dignidad humana ocurrió desde la Colonia, cuando se prohibió a las mujeres el acceso a la educación y más tarde, la prohibición de leer novelas, a aquellas que sabían leer y que pertenecían a las

4 Para un estudio detallado de la bachata en nuestro país, remito al libro en inglés de Deborah Pacini Hernández. *Bachata. A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

clases media alta y alta. Y el corolario de estas interdicciones fue que llegamos al siglo XIX, con todo e independencia, con una Salomé Ureña y un puñado de discípulas que no tenían derecho a inscribirse en la Universidad o en el Instituto Profesional ni podían votar en las elecciones ni ocupar cargos públicos.

Pero además, que esta prohibición implica la otra, más mortal, de escribir, es decir, de ejercer la práctica de la literatura. Sólo diez mujeres, de las que aprendieron a leer y escribir en su casa, empuñaron la pluma en el siglo XIX, en comparación con más de 150 hombres que lo hicieron.

Magra cosecha si se la compara con las de los hombres que pudieron escribir ficción o ideología en el siglo XIX. Y estas prohibiciones afectaron al país en su conjunto, aunque los mulatos, los negros y los pobres fueran ampliamente mayoría. De modo que en materia de cultura, la prohibición de una sola práctica afecta al sistema social entero, pues es la dignidad humana la que queda mutilada. Y esa mutilación no la llena nada ni nadie.

Pero hay que concluir en que, con independencia de la teoría que se esgrima acerca de la "identidad", las prácticas, aún soterradas, lograron sobrevivir hasta hoy. Aunque esta mutilación, tachadura o deformación evitó la expansión de nuestra historia-cultura dentro del marco de la libertad y la dignidad de los sujetos.

Lo cual no es poca cosa, pues la consecuencia directa de esta obliteración ha sido siempre el surgimiento de regímenes totalitarios o dictatoriales cuya teoría explícita o implícita es la conversión del lenguaje, el sujeto, la literatura, el arte y la cultura en instrumentos o cosas al servicio del Poder y sus instancias.

En consecuencia, hay que tener cuidado cuando se dice que tal o cual obra literaria refleja o trabaja aristas de la identidad nacional o cultural de una sociedad.

La identidad nacional o cultural es un concepto político de Estado y, por lo mismo, una ideología. La teoría por construir debe ser la de una transformación de esa ideología política, tanto en el discurso de ficción como en el social e histórico.

Las prácticas culturales de una sociedad (arte, folklore, historia, etc.) existen con independencia de los discursos teóricos contruidos

a priori que las racionalizan y guardan con estas una relación de historicidad o de incoherencia interna. La estrategia de cualquier Estado, ejecutada por los regímenes políticos que controlan, a través de sujetos, el Poder, son siempre una instrumentalización del arte, el folklore, la historia y el sujeto mismo.

Esto es lo que hay que tener siempre en mente, como una alerta roja.

Bibliografía

- Andujar, Carlos. *Identidad cultural y religiosidad popular*. Santo Domingo: Editora Cole, 1999.
- Céspedes, Diógenes. "Crítica al 'concepto' político de identidad. *Punto 7 Review* (Nueva York, Fall), 1996: 27-35. Publicado posteriormente en *Vetas* (Santo Domingo, junio) 47 (1999: 38-39).
- . "Investigación y revalorización del merengue". Revista *Análisis* (Santo Domingo, junio), 1997: 55-58.
- Céspedes, Diógenes. "De la no-unidad ni en el sujeto mismo y sobre el falso concepto de la identidad nacional". *Vetas* (Santo Domingo, diciembre) 1997: 10-19.
- Pacini Hernández, Deborah. *Bachata. A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- Pérez, Faustino. *Diccionario de gestos dominicanos*. Santo Domingo: Mediabyte, S. A., 2000.
- Soto Jiménez, José Miguel. *Los motivos del machete*, 2da ed. Santo Domingo: Editora Corripio, 2001.
- Tejeda Ortiz, Dagoberto. *Cultura popular e identidad nacional* (2 tomos.) Santo Domingo: Mediabyte, S. A., 1998.

El deporte como cultura¹

(Sosa y McGwire: calidad y competitividad en un mundo de "identidades" cambiantes)

Samuel Sosa acaba de realizar una hazaña extraordinaria en el deporte de las Grandes Ligas: 66 cuadrangulares.

Mark McGwire acaba de realizar una hazaña más extraordinaria aún en el deporte de las Grandes Ligas: 70 cuadrangulares.

Esos son los hechos. Lo demás es literatura, es decir, opiniones, interpretaciones, gustos, etnocentrismos, nacionalismos, bizantinismos y, en el menor de los casos, fanatismos.

Para el norteamericano McGwire es un triunfo personal, de su equipo y de ambas ligas y de este deporte en general, el cual no es visto ya únicamente como espectáculo, negocio o circo, que mucho de eso tiene, sino como una dimensión de la cultura empalmada con el sistema político, la literatura y el cine de las sociedades abiertas que ofrecen a los sujetos múltiples posibilidades de alcanzar metas de alta calidad a través de la competitividad.

El significado de la marca personal de Sosa tiene para un caribeño otro sentido. Aunque este deporte solamente se practica en el Caribe, la hazaña de Sosa atraviesa esa zona geográfica para convertirse en un símbolo latinoamericano cuya significación es: los latinoamericanos sí podemos. Discurso que va dirigido a una sociedad que ha acogido a los inmigrantes de este continente no sin extremas complejidades que van desde lo etnocéntrico hasta la violencia y la discriminación racial.

1 Publicado en el suplemento *La Cultura* del periódico *El Siglo*, sábado 3 de octubre de 1998, p. 1E.

En un deporte como el béisbol que se juega en Norteamérica, con reglas claras y transparentes y con una supervisión rayana en el fanatismo desde aquella venta de la serie mundial por parte de los jugadores de los Medias Blancas, el duelo entre Sosa y McGwire se escenificó a plena luz del día o de la noche, en estadios colmados de público, con lanzadores vigilados por cámaras de televisión, por videocámaras de aficionados y un sinfín de mecanismos de control, tanto públicos como privados.

Es cierto que en 1961 cuando Roger Maris se acercaba a la posibilidad de romper la marca de 60 tetrabases implantado por Babe Ruth, recibió numerosas amenazas, incluso hasta de secuestro en contra de su familia si se atrevía a romper dicha marca. Transcurridos 37 años de aquel acontecimiento, no es desechable que Sosa, más que McGwire, pudiera haber recibido los mismos tipos de amenazas por carta o teléfono, sobre todo porque se trata de un jugador negro, y extranjero por añadidura.

Es todavía muy temprano para que estas conjeturas, si ha habido amenazas, salgan a flote, pero es bueno decir, por el semblante psicológico observado en cada partido en que participaba Sosa o McGwire, que las preocupaciones, las contrariedades, el humor, el rostro contraído o sonreído, variaban enormemente de un jugador a otro, siendo más notorio en Sosa, sobre todo en la recta final de la competencia, un aspecto de semblante preocupado y se le veía echarse agua en el rostro para ocultar la emoción, las lágrimas o la tensión. McGwire es, en cambio, un profesional y como un actor estudia cada gesto en el terreno. Incluso en la ceremonia que se dedicó a Sosa en su día en el estadio de Chicago, la tensión y el olvido de su familia matizaron el acontecimiento.

Sin embargo, si se examina la evolución de los cuadrangulares de los dos toleteros, se constata fácilmente que una diferencia de cuatro entre ambos no es un asunto grande y que no condice en nada de la igualdad de oportunidades que tuvieron para que el rompimiento de la marca recayera en uno u otro.

Si se observa detenidamente la historia de los tetrabases de ambos peloteros, se comprueba que incluso Sosa bateó once veces dos o más cuadrangulares, mientras que McGwire lo hizo en diez ocasiones. Pero, ¿dónde estuvo la diferencia?

En una actitud sicológica de Sosa frente a McGwire. El toletero petromacorisano asumió una actitud derrotista o de un determinismo fatalista proclamado por él mismo en el sentido —y lo recalca sin ambages a la prensa cada vez que se lo preguntaban— de que McGwire sería el primero en romper la marca de 61 tetrabases implantada por Maris y, además, que sería, al final, el campeón en ese renglón.

Sosa se fijó sicológicamente su propio límite, algo extraño en una sociedad que sólo conoce la competencia en la actividad que sea y donde los públicos no conocen otro asunto, desde la infancia, que la excelencia. En los Estados Unidos hay todos los días una marca que hay que romper, sin importar de lo que sea y el ser norteamericano vive, disfruta y olvida al día siguiente cada espectáculo. El sujeto de aquel país es un Moloch que exige cada día el rompimiento de una marca. Y se aburre y se cansa cuando no le ofrecen ese espectáculo por el cual paga. Su vida se resume en la tríada trabajo, placer y consumo.

En contraste con Sosa, aunque tuvo un competidor de igual nobleza que el petromacorisano —diríase dos caballeros medievales que se miden en un torneo frente a sus dos señores: los públicos de uno y otro— el toletero de San Luis —McGwire— nunca dijo: Sosa es quien romperá la marca; Sosa será el campeón al final; Sosa es el mejor. Lo que llegó a desear, pero por cortesía, humildad o calculada prudencia ante la incertidumbre de predecir el futuro, fue que ambos terminaran empatados. McGwire le elogió, pero sin llegar a hacer esa concesión que hizo Sosa, la cual no es propia de la cultura norteamericana que condena al que antes de iniciar la competencia anuncia que será derrotado.

Se equivocaron Tony Peña, Jorge Bell, Felipe Alou y otros que sustentaron la tesis de la “consistencia” del bateo de Sosa, lo cual le daría, según ellos, el campeonato de cuadrangulares.

La diferencia estuvo ahí y los momentos estelares —como el de los veinte turnos de Sosa sin batear cuadrangular, excepto uno en la serie contra San Diego, pero ninguna en la barrida de un equipo mediocre como Cincinnati—, fueron una prueba de que la imagen que uno se labra de sí mismo termina imponiéndose porque el sujeto se la cree.

Para la cultura dominicana, este análisis quizá no sea comprendido en su justeza debido a que nuestra sociedad no ha conocido, por su

especificidad patrimonialista y autoritaria, el desarrollo de la igualdad de oportunidades para todos los ciudadanos y ciudadanas conforme a la igualdad de condiciones de los contendientes. Desde esa perspectiva, el conformismo se apodera de la gente, el cual concluye en que de todos modos la de Sosa fue una gran hazaña, pero que a un blanco, bien comido, rollizo y fortachón, era muy difícil ganarle. Es un poco la asunción del etnocentrismo y su variante: la psicología determinista del que termina aceptando la derrota como algo inevitable.

Naturalmente, dentro de esta psicología determinista asumida por Sosa podría ocultarse una estrategia de exorcizar la posibilidad de la derrota, es decir, dotarse de una coraza para afrontar el revés si llegaba y pecar de triunfalista y no triunfar, ya que después las consecuencias depresivas serían peores. Era una estrategia para quitarse presión de encima. El sujeto que se evapora frente a lo colectivo: el equipo. Del cual Sosa dijo siempre que llevar a Chicago a la serie semifinal era lo único que le interesaba. Pero el interés personal podía perfectamente conciliarse con el interés colectivo y ambos salían ganando, como lo demostró Pedro Silverio en un artículo sobre este tema publicado el sábado pasado en *La Cultura del Siglo*. No solamente ganaban Sosa y Chicago, sino todo el deporte de Grandes Ligas. La lectura de esta estrategia como posibilidad adquiere visos de realidad puesto que no estamos en el terreno de un político demagogo que miente por interés o por piedad, sino en el campo deportivo, pura competitividad entre los mejores.

Estamos en presencia de una marca descomunal —la de McGwire— muy difícil de sobrepasar en los próximos 50 años. Lo mismo hay que decir de la marca de Sosa para un jugador latinoamericano, aunque esta es más vulnerable y estaría amenazada en tiempo más corto si la calidad de los lanzadores de las Grandes Ligas no remonta el período de mediocridad en que se halla sumida desde que se retiraron o murieron Whitney Ford, Don Newcombe, Bob Feller, Sandy Koufax, Juan Marichal, Don Drysdale, Warren Spahn, Nolan Ryan, época en que estos y otros grandes ganaban entre 20 y 30 juegos por temporada y era raro cuando no tiraban las nueve entradas.

Las amenazas potenciales para la marca latina de Sosa está en la camada de jugadores jóvenes que viene subiendo como una oleada

incontenible: Vladimir Guerrero, Ken Griffey, Jr., Alex Rodríguez, Manny Ramírez o en otros que todavía quizá ni conocemos. Y tal vez, ¿por qué no?, el mismo Sosa que pudiera romper la suya o la de McGwire. Pero quizá esto sea ya muy difícil a su edad, aunque no imposible, pues la pelota es redonda y viene en caja cuadra, como decía Rafael Rubí y, acoto yo, en el juego de béisbol como en cualquier actividad de la vida hasta el *out* 27 no se sabe quién es el ganador.

¿Existe la nación dominicana?*

Desde el inicio de 1970, hubo una preocupación en los círculos intelectuales dominicanos por dar cuenta de la razón en virtud de la cual nuestro país no había alcanzado un desarrollo capitalista y permanecía anclado en lo que la teoría económica de aquellos años llamaba subdesarrollo. Hubo entonces necesidad de acudir al pasado para examinar qué habían dicho sobre este problema los intelectuales de finales del siglo XIX y principios del XX.

Los análisis más agudos concluyeron en el encuentro de un cuerpo doctrinal espontáneo o casi teórico que se fundamentaba en las doctrinas europeas de Herder, Spencer y Gobineau, quienes formularon la base del biologismo social, el darvinismo social¹, el racismo y los factores climáticos como explicación ideológica que racionalizaba y justificaba la superioridad de las naciones blancas de Europa sobre el conjunto de las otras naciones del planeta².

De esta pretensión de superioridad se pasó al racismo, al considerar que estas naciones europeas, al ser blancas, habían logrado imponerse a las demás (asiáticas, africanas, americanas.) Esta es la teoría y la práctica del colonialismo. De ahí se pasó ideológicamente a la

* Publicado por primera vez en la revista dominicana *Xinesquema*, No. 5, octubre de 2005.

1 Derivado a partir de las teorías de Charles Darwin contenidas en su libro *El origen de las especies por medio de la selección natural*, publicado en Londres en 1859.

2 No trato aquí la influencia de Augusto Comte en nuestro siglo XIX, pues esta se filtró a través de Hostos y su positivismo armónico, derivado del krausismo, más democrático que autoritario. Sin embargo, creo que la parte autoritaria de Comte llegó a nuestro país por la vía de Rodó cuando la dictadura de Trujillo se vistió con el ropaje del autor de *Ariel*. La vía autoritaria de Comte es otro capítulo de la sociología política en Brasil, y en México con los científicos.

vertiente del darwinismo social que teoriza y convierte en ley histórica la lucha por la existencia humana como un combate en el cual vencen los pueblos más fuertes a los más débiles y justifican los fuertes la violencia como necesidad de los pueblos europeos de sobrevivir a costa de los más débiles.

La analogía que hizo este discurso biologista-organicista-positivista con las llamadas leyes de la naturaleza y las que regían el desenvolvimiento o evolución de las diferentes naciones del planeta (plano de la historia) fue lo que convirtió esta teoría en metáfora sin poder de conocimiento sobre su objeto de estudio. Pero esta metáfora teórica encontró su concreción en el dominio colonial que ejercieron las naciones europeas sobre otras naciones y pueblos de la tierra que, al no ser blancos, estaban obligados a sufrir de inmovilidad histórica y sólo podían lograr que se hablara de ellos gracias a los europeos que ejercían, por mandato de Dios, la dominación en todos los órdenes.

Como este discurso biologista-organicista-positivista implica una teoría del Estado y del sujeto, es de alto interés para la poética el saber en qué consiste esa teoría del sujeto y el Estado, puesto que tal poética implica también una teoría del lenguaje y la historia, del sujeto, la literatura y el poema.

Los investigadores de los años 60 del siglo XX (Pedro A. Pérez Cabral, J. I. Jimenes Grullón), y de los 70 del mismo siglo (Juan Bosch, Hugo Tolentino, Walter Cordero, Roberto Cassá, Emilio Cordero Michel, José del Castillo y otros) encontraron que los intelectuales dominicanos de los siglos XIX y XX habían asumido consciente o inconscientemente dichas teorías europeas y con estas habían explicado el porqué el pueblo dominicano no había podido crear una nación y un Estado a lo largo de su proceso histórico que arranca con el surgimiento de relaciones capitalistas en el país. Esto es importante porque la nación, bajo este modo de producción, es inseparable del Estado, el cual lleva el epíteto de nacional como concepto.

Aquellos intelectuales de finales de siglo XIX y principios del XX, por ideología espontánea o por deducción teórica, lograron influir en la sociedad dominicana hasta convencerla casi totalmente de que nuestra incapacidad para desarrollarnos en todos los planos obedecía a que, como pueblo compuesto de mezcla de blanco europeo y

negro africano dimos un producto inferior, el mulato, dotado de todas las taras inimaginables que le convertían en un sujeto incapaz de acceder a la civilización.

A la ideología de aquellos intelectuales se suma la de quienes sostienen hoy esa tesis caduca y no pudieron deshacer el instrumentalismo de la analogía siguiente: Ley natural es igual a ley histórica. Este error les condujo, y conduce a los seguidores de hoy, a afirmar que la mezcla racial es la responsable de que no haya nación ni Estado. Pero no vieron que ese problema se debe a la ausencia de un conjunto de factores que están presentes en los países que lograron, a partir de la acumulación originaria iniciada con el capitalismo mercantil, un alto desarrollo industrial y tecnológico en los siglos XIX y XX.

Al enarbolar estas teorías biológicas y racistas, nuestros intelectuales de ayer y de hoy convierten el verdadero problema de nuestra incapacidad histórica de llegar a constituir una nación y un Estado en un inconsciente que les impide enfrentar las causas del problema.

Antecedentes y planteamientos del problema

En la historiografía y la memoria oral acerca del origen del pueblo dominicano están, por mayoría abrumadora, los que creen que la nación dominicana existe a partir del 27 de febrero de 1844 y, también, por vía de consecuencia, el Estado dominicano.

A través de los autores que han tratado el tema de la existencia o no de la nación dominicana y que no comulgan con la opinión o sistema de creencias en torno a este problema, veremos que afirmar, con carácter de verdad absoluta que la nación dominicana existe, no es asunto tan sencillo.

Desde el siglo XIX, cuando surge en Europa el concepto y la práctica del Estado nacional asociado a la burguesía³, vale decir al surgimiento y consolidación del capitalismo, algunos autores y teóri-

3 Es en este sentido que asumo aquí el concepto de nación. Sé que desde la antigüedad hubo, en sentido cultural, nación sin que hubiese Estado. El caso que se pone casi siempre como ejemplo es el de Israel.

cos importantes como Michelet, Renan, Ranke, Marx, Kausky, Bauer, Spengler, Weber, Toennies y otros trazaron lo que a su juicio eran los rasgos pertinentes de una nación. Más adelante, se verá en qué consisten tales rasgos y si tienen hoy en día algún funcionamiento.

¿Cuál es la situación del problema en la sociedad dominicana a la luz de lo sucedido históricamente?

Para quienes asumen sin crítica la ideología del patriotismo, la nación dominicana existe desde el 27 de febrero de 1844; y según estos discursos, existe fuerte, vigorosa, con los rasgos que la distinguen: su idioma español, su religión católica, su cultura y raza hispánica, matizada esta última con sangre taína y africana que le aportan el colorido folklórico para asombro de propios y extraños. Y eso no se discute.

Según esta ideología espontánea que uno encuentra entre doctos y gente común, la nación dominicana marcha, desde 1844, indeteniblemente hacia el progreso a fin de cumplir con las altas metas que le tiene reservado el destino. Quien difiera de este sistema de creencias es, para los que asumen tal esquema simplista y totalitario, un antiodominicano y antipatriota, una persona resentida y sin fe.

Sin embargo, para que una nación cumpla con los rasgos pertinentes que la especifican, el problema, abordado con profundidad por los especialistas, no es tan simple como lo percibe el "patriotismo" exclusivista del inconsciente dominicano.

Veamos. Desde que aparecen en la América hispana los aires proindependentistas a finales del siglo XVIII y principios del XIX con los antecedentes de la independencia norteamericana el 4 de julio de 1776, la Revolución francesa de 1789 y el primer grito de las colonias de España a favor de su emancipación, en el Santo Domingo español existió desde 1808 una corriente de pensamiento y acción que nunca creyó en la viabilidad de la nación dominicana, en razón de que nunca llegaríamos a ser militar y económicamente fuertes por la pequeñez territorial y porque sufrimos de taras biológicas ancestrales al ser un pueblo mezclado.

Según esta tesis peregrina, en los pueblos mezclados cada uno de los sujetos que lo conforman, impiden semejante viabilidad. De donde se colige, lógicamente, la necesidad de una potencia extranjera que nos gobierne, por sí o para sí, bajo tutela o, si no, un gobierno local de mano dura como el de Santana, Báez, Heureaux, Cáceres, Trujillo o Balaguer.

Esa ideología en acción explica el fracaso de la independencia efímera de Núñez de Cáceres, la cual fue vendida desde adentro por gente cuyos intereses estaban más cercanos a los de Haití o que creyeron que estaban mejor protegidos con una nación militarmente más fuerte, aunque pobre, pero rica en comparación con el Santo Domingo español. Esa misma corriente ideológica se impone, años antes, cuando Ciriaco Ramírez plantea, una vez que las fuerzas de Juan Sánchez Ramírez han derrotado a los franceses en Palo Hincado en 1808, la necesidad de independizarse, en vez de atar a España el destino de la parte este de la isla. Ya se sabe la suerte que corrió Ciriaco Ramírez en Puerto Rico, donde fue deportado y encarcelado, por plantear estas ideas⁴.

Esa misma corriente de pensamiento y acción es la que realiza,

-
- 4 Francisco Berroa Ubiera en su trabajo «Apuntes en torno a Ciriaco Ramírez», publicado en la revista *Ecos* n° 7 (1999:149-158), aporta dos documentos que esclarecen el misterio de la desaparición de la historia dominicana de Ciriaco Ramírez a raíz de la conspiración de los italianos de 1809. Dos espías delataron a Juan Sánchez los detalles de la conspiración y este, rápido y audaz, remitió, con carta suya a Ramírez en calidad de preso al gobernador de Puerto Rico Toribio Montes el 8 de junio de aquel año en la balandra del capitán Francisco Aguirre, la cual hacía la navegación entre las dos islas. Tanto Ciriaco Ramírez como Cristobal Hubert Franco fueron enviados a la goleta a bajar pertrechos militares, pero fue un ardid de Juan Sánchez Ramírez, del cual los dos revolucionarios no se dieron cuenta en ese momento. El otro documento aportado por Berroa Ubiera es la carta de descargo del sargento mayor Miguel Vélez mediante la cual sabemos que el preso llegó sano y salvo a San Juan de Puerto Rico el 19 de junio de 1809. Estos documentos fueron encontrados en los archivos de gobernadores de la isla de Puerto Rico por Berroa Ubiera y los mismos iluminan el misterio de la desaparición del escenario nacional del polémico personaje. Su destino posterior está por investigarse y Emilio Cordero Michel trae la noticia de que murió en 1819 en la prisión militar española de Ceuta. Es decir, que para que no estuviese cerca de Santo Domingo, donde fue jefe militar del Sur, se le castigó aún más remitiéndole a España. Véase Emilio Cordero Michel, «Proyecciones de la revolución haitiana a la sociedad dominicana», revista *Ecos* n° 3 (1994:85). El autor no da la fuente de donde sacó el dato, pero es probable que se encuentre en *Crítica histórica* de Gustavo Adolfo Mejía Ricart o en *Documentos para la historia dominicana*, de Máximo Coiscou Henríquez. Berroa Ubiera me manifestó, en una entrevista personal, que no cree que Ciriaco Ramírez fuera enviado a Ceuta. La indagación queda abierta.

desde el seno mismo de la república de 1844 que ayudó a fundar y a consolidar con las armas, la Anexión a España en marzo de 1861.

Esa misma corriente de pensamiento y acción es la que bajo Buenaventura Báez, durante la dictadura de los seis años, intenta convertir la república restaurada en 1865 en un estado de la Unión norteamericana en 1868. Esa misma corriente de pensamiento y acción fue la que a partir del *Modus Vivendi* de 1905 y de la Convención de 1907 firmados por el jefe del gobierno, Ramón Cáceres, condujo entre esa fecha y 1914 a los desplantes y amenazas de los Estados Unidos de intervenir el país si no se les complacía en sus presiones políticas para designar un interventor que tuviera en sus manos el control financiero del gobierno y de los grupos militares a las órdenes de los caudillos y caciques.

La negativa del gobierno de Juan Isidro Jimenes y luego de Francisco Henríquez y Carvajal, presidente *de jure*, de satisfacer esas demandas exageradas abrió la puerta a la primera intervención y ocupación militar norteamericana que duró de 1916 a 1924, acontecimiento inicuo del cual el país no se ha recuperado hasta hoy.

Fue, finalmente, esa misma corriente de pensamiento y acción que nunca ha creído en la viabilidad de la nación dominicana la que llamó, autorizada por Elías Wessin y Wessin y firmada la petición por el coronel Pedro Bartolomé Benoit, a las tropas norteamericanas para que invadieran el país en abril de 1965, amparándose en el acuerdo secreto firmado por el presidente Joaquín Balaguer y los restantes seis miembros del primer Consejo de Estado el 8 de marzo de 1962 que da poder a los Estados Unidos de intervenir militarmente en nuestro país si se produjera una alteración política de cualquier índole⁵.

El Triunvirato no pudo mantener por más tiempo en secreto ese acuerdo firmado con el Encargado de Negocios interino y Cónsul Americano John Calvin Hill, Jr., y Ramón Cáceres Troncoso lo publicó como

5 Desde ese momento, acota Pedro Andrés Pérez Cabral, la República Dominicana es el único país del mundo que siempre está en espera de una intervención militar de los Estados Unidos si hay asomos de alteraciones políticas que puedan perjudicar los intereses de esa potencia imperialista. Véase *La comunidad mulata. El caso sociopolítico de la República Dominicana*. Caracas: Editora Gráfica Americana, 1967, pp. 267-268, nota 2.

Resolución # 219 en la Gaceta Oficial del 27 de abril de 1964, pero se editaron ex profeso escasos ejemplares para que no circulara ese baldón entreguista en la población dominicana⁶. Salvo error de mi parte, ese acuerdo está vigente todavía y a ninguno de los gobiernos que se han sucedido en poder hasta hoy le ha convenido rescindirlo. ¿Es esto una prueba de la inexistencia de la nación y el Estado debido a la incultura política del pueblo y su ausencia de conciencia nacional?

Esa misma corriente terminó por quedarse con el poder cuando apoyó abrumadoramente al Balaguer impuesto por Lyndon Johnson, al igual que los bisabuelos de los oligarcas entreguistas de hoy apoyaron masivamente a Buenaventura Báez, exactamente un siglo antes, en 1866, para que tomara el poder, apoyado por España, luego de la cruenta guerra de Restauración que nos libró de la anexión de la república realizada por Pedro Santana.

¿Quieren escuchar la leyenda de las vicisitudes históricas de la “nación” dominicana?⁷ Esta es una síntesis, ampliada, de lo que escribí en 1997 en un libro titulado *La poética de Franklin Mieses Burgos*⁸.

A menos de cuatro meses de proclamada la república en febrero de 1844, es decir el 9 de junio, hubo una reorganización de la Junta Central Gubernativa, máxima autoridad colegiada que gobernaba el país, presidida por Tomás Bobadilla. Esa reorganización se llevó a cabo con la exclusiva finalidad de expulsar de su seno a quienes conspiraban para que la república fuera incorporada a Francia mediante el

6 El texto de ese acuerdo secreto se encuentra en el tomo correspondiente a 1964 de la *Colección de Leyes, Decretos, Resoluciones y Reglamentos* del Poder Ejecutivo, pp. 381-385.

7 Sería interesante abrir un debate, a la luz del neoliberalismo y la globalización en torno a las limitaciones que estos imponen al concepto de soberanía del Estado nacional, allí donde este existe, en el caso del problema constitucional dominicano de la doble ciudadanía. Se ha visto recientemente que el Poder Ejecutivo nombra como embajadores o cónsules a personas que se acogen a esa doble condición. El debate radicaría en analizar a cuál de los dos países representan y si los Estados nacionales que los aceptan como diplomáticos o agentes consulares reconocen dicha doble ciudadanía prevista por nuestra ley sustantiva.

8 Santo Domingo: Colección Banreservas, 1997.

viejo plan Levasseur. La reorganización fue legal y legítima, pero imprudente y antipolítica, tal como la veo hoy a la distancia de 160 años. ¿Cómo admitir —sería el argumento de los trinitarios encabezados por el vicepresidente Sánchez, los cuales eran mayoría— que si Bobadilla y sus amigos hateros firmaron el Acta de Separación del 16 de enero —aunque no de independencia— vinieran a confabularse para que el propio país que ayudaron a liberar del yugo haitiano, se convirtiera de buenas a primeras en un protectorado de una potencia extranjera?

Antes de proseguir la leyenda heroica, creo intuir que el término separación fue un eufemismo lingüístico utilizado en el discurso del 16 de enero con el fin de conciliar los intereses de los hateros a los cuales debió parecerles demasiado peligroso el vocablo independencia en caso de que esta fracasara y esos terratenientes tuvieran que negociar con las autoridades haitianas radicadas en Santo Domingo. Para no enajenarse el apoyo de los hateros, los trinitarios debieron ceder y la reorganización de la Junta Central Gubernativa indica que la conciliación había llegado a su final.

Pero los trinitarios no contaron con lo que siempre les faltó: apoyo militar y económico. Una nación no se funda con un discurso de deseo: el de Duarte y los trinitarios era que la república debía ser independiente y soberana de la toda potencia extranjera o se hundía la isla. Santana, Bobadilla y los hateros conservadores pensaban todo lo contrario. Santana confesaría, luego de la Anexión, que nunca creyó en la independencia que le propusieron los trinitarios y que si estuvo de acuerdo con esta fue en espera de mejores y oportunos tiempos para realizar un protectorado a una potencia extranjera. Pero prosigamos.

Esta medida de expulsar a Bobadilla y sus amigos políticos del seno de la Junta Central Gubernativa exacerbó los ánimos de los partidarios del protectorado.

Hay que decir que los hateros y burócratas conservadores evolucionaron rápidamente de la idea de protectorado, no muy rentable para las potencias de la época, a la de anexión pura y simple. Esto se evidencia con la frase clásica de Santana en el sentido de que apoyó la separación únicamente para librarse, como buen español, del yugo haitiano.

Los partidarios del protectorado, luego de la expulsión de Bobadilla y sus amigos, aprovecharon el tremendo error cometido por Ra-

món Mella en Santiago al proclamar a Duarte como presidente de la República y la falta de carácter del fundador de la República al aceptar una proposición de esa magnitud, pues la acción misma significaba el desconocimientos de la autoridad de Sánchez como presidente de la reorganizada Junta Central Gubernativa.⁹

Los principios trinitarios que fundaron la república, esbozados no sólo en la Manifestación del 16 de enero de 1844, sino también en el proyecto de Constitución duartiana y en la ideología de la sociedad secreta La Trinitaria se fueron a pique y este acto irreflexivo dio pie a que el partido conservador, con Santana a la cabeza, diera el golpe de Estado del 12 de julio de 1844.

Los trinitarios no contaban con apoyo militar y económico de envergadura para contener a Santana y su ejército y, mucho menos, con argumento legal ni ideológico, puesto que Duarte y Mella eran funcionarios al servicio de la Junta Central Gubernativa y se les había confiado una misión de orden público en el Cibao.

Cuando Sánchez le anuncia a su padre Narcisazo la proposición de Mella de proclamar a Duarte presidente de la República –proposición enviada en carta a Sánchez con una comisión venida desde el Cibao¹⁰–, este le contesta al hijo, según la tradición oral recogida: «Convéncete, Francisco, esto podrá ser un país, pero nación, nunca.»¹¹

9 Los dos documentos escritos por Duarte a propósito de su proclamación como presidente de la República son en

extremo vacilantes y, sobre todo ambiguos y dan más la impresión de un si que de un no, o de un vamos a ver qué pasa. Claro, los duartistas no aceptan que el padre de la Patria se haya equivocado. Pero dos autores como Federico García Godoy en su artículo “Duarte en el Cibao” (*Duarte en la historiografía dominicana*, pp. 631-633, recopilación y notas de Jorge Tena Reyes, Santo Domingo, 1976) y Emilio Rodríguez Demorizi, capítulo “Duarte en Santiago”, de su libro *En torno a Duarte*. Santo Domingo, Editora Taller, 1976, pp. 129-138, son concluyentes con respecto a esta falta de carácter del patricio, tal como fue señalado.

10 Compuesta por el Coronel Domingo Mallol y el Comandante Juan Luis Franco Bidó. Rodríguez Demorizi, *op. cit.*, p. 135.

11 La frase de Narcisazo figura en Ramón Lugo Lovatón. *Sánchez*. Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, t. I, 1947, p. 252.

Paréntesis aparte, esta frase significa que padre e hijo habían discutido mucho ese tema, incluso antes del 27 de febrero de 1844. Es una reconvencción amable y pesimista, tal cual hacen los padres cuando los hijos cometen un error del cual se les advirtieron las consecuencias.

Además de la anécdota de lo sucedido entre Narcisazo y su hijo, Lugo Lovatón sintetiza la respuesta de Sánchez a Mella, enviada con los comisionados cibaños de buena familia, contestación en la cual avizoraba lo que sobrevendría en el campo militar y político: «Tú sabes, Ramón, que Duarte para nosotros se lo merece todo; pero los febreristas no debemos dar el triste ejemplo de semejantes exaltaciones tumultuarias, como quiera que con ello se entronizaría la anarquía. Procediendo de esta suerte, no tendremos una República ordenada que inspire el mayor respeto a las demás naciones.» (*Ibíd.*)

Está implícita en esta respuesta un deseo de nación, la cual se rige por la ley, igual para todos: los gobernantes de una nación son elegidos en elecciones libres y democráticas, de las cuales depende su legalidad y legitimidad, no a través de aclamaciones tumultuarias como las de Mella y sus amigos cibaños; las buenas relaciones exteriores del gobierno de una nación obedecen a esta legitimidad electoral; lo contrario a todo esto genera la anarquía, el desorden y el descrédito interno y externo.

Es a partir de esa saga acerca del origen de la fundación de la República Dominicana que los juristas, sociólogos, politólogos, historiadores y poetas muestran su mayor interés en discernir si es posible la existencia o no de una nación que haya surgido con semejantes antecedentes históricos, políticos, militares, diplomáticos, constitucionales, sociales y culturales. La actuación de cada uno de los trinitarios en torno a la proclamación de Duarte como Presidente de la República en Santiago el 4 de julio de 1844 desencadenó, como es sabido, la desbandada de los febreristas, su destrucción política y el exilio a perpetuidad y el conjunto preparó el terreno para la Anexión a España el 18 de marzo de 1861.

A 160 años de distancia, vale la pena volver al análisis ético de aquellos acontecimientos a fin de situar a cada uno de los protagonistas y hacerle cargar con su responsabilidad. Y debe haber lugar también para situar a cada historiador e investigador y sus intereses familiares en esta contienda.

Hay duartistas que defienden sin apelación a Duarte; hay sanchistas que defienden sin apelación a Sánchez; hay mellistas que defienden sin apelación a Mella, por intereses familiares o de otro tipo: ideologías historicistas, creencias, mitos, etc.

El barrido del tiempo como crisol que higieniza los discursos y las pasiones inmediateistas de los sujetos y sus intereses creados, así como cedacea y permite el contraste y descarte de los documentos y las pruebas orales, va dejando a la consideración de las generaciones sucesivas, algunos nombres que analizaron dialécticamente el surgimiento de la República y vieron las deficiencias que imposibilitaron la concreción de la nación dominicana.

José Ramón López y Américo Lugo partían de que sin nación no podía haber Estado dominicano y sostenían la tesis de la condicionabilidad, muy ligada al positivismo. Es decir, sostenían que para que el Estado dominicano fuera viable, era necesario que la nación cumpliera con un número determinado de requisitos, o sea, lo que he llamado los rasgos pertinentes a todo sistema.

José Ramón López

Según López ha dicho en su texto clásico de 1896, «no vale aspirar a Gobiernos-Providencias que todo lo den, sin recibir mucho; que sean buenos cuando todos, como patriotas, somos hasta ahora casi malos, y los Gobiernos no pueden ser sino un reflejo de sus pueblos. Lo que vale —enfatisa el autor— es poner el alma y los cinco sentidos en la creación de riqueza, pensar en ella es fuerza generadora, que con ella tendremos raza vigorosa, civilización, escuelas, ejército, escuadra, buenos gobiernos, valores naturales convertidos en valores comerciales...»¹²

Para lograr ese estadio arcádico, López da por sentado la existencia de la nación y el Estado, pero reconoce las deficiencias de las cuales

12 «La alimentación y las razas», en *El gran pesimismo dominicano*. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1975, pp. 67-68. Las citas siguientes remiten al número de la página.

adolecen y propone una receta para que sean fuertes y cumplan con los requisitos que los especifican. Hay que pensar en la creación de riqueza si se aspira a tener una nación fuerte: «pensar en eso, y lanzarnos a buscarla. Rica la Nación, bien nutridos sus pobladores, inclinados a ejercicios atléticos que hacen la alimentación más fecunda para el organismo, desarrollada la intelectualidad por la mayor robustez de aquel, cumplirá la República brillantes destinos, y sobre todo será la mansión de un pueblo feliz, el hogar de una raza llena de vigor físico y espiritual que hermosea la vida, que incita a amarla, a gozar de sus incontables dulzuras y a sufrir con varonil energías las horas amargas que llegan aun para los más dichosos de la tierra.» (p. 68)

Aquí escribe el López periodista, sagaz; se diría que es un final digno del ideal ateniense de la república. Obsérvese que López, al igual que los positivistas hostosianos, no es pesimista, como los ideólogos del trujillismo bautizaron con el mote de pesimistas a los intelectuales que analizaron con cierto grado de criticidad el período de nuestras guerras fratricidas y concluyeron en que si no se hacía lo señalado en los textos de Hostos, López, García Godoy, Lugo, no seríamos nación ni Estado, ni República.

Como hasta hoy no se ha aplicado el remedio anticlientelista y antipatrimonialista que ellos y otros propusieron, los patriotas y nacionalistas inconscientes que ascendieron con Trujillo al poder en 1930, no encontraron mejor fórmula para inhabilitar a aquellos intelectuales críticos a los cuales calificaron de pesimistas.

Américo Lugo

Uno de esos “pesimistas y refractarios” al nuevo orden surgido del golpe de Estado del 23 de febrero de 1930 fue Américo Lugo. Oigamos sintéticamente lo que él pronosticó antes de que Trujillo y sus intelectuales orgánicos existieran y mucho antes de que abolieran el pasado histórico dominicano.

Más crítico que López, quizá por ser, con doble título jurista e historiador, Lugo es hoy tan actual como lo fue ayer en su pronóstico de nuestra realidad.

En la carta que dirigió al general Horacio Vásquez¹³ el 20 de enero de 1916, afirmó lo siguiente: «La falta de cultura política del pueblo [dominicano, dc] no le ha permitido hasta hoy transformarse en nación. Esta supone un pueblo que tiene conciencia de su comunidad y unidad: es el pueblo organizado y unificado. El Estado Dominicano, fundado sobre un pueblo y sobre una nación, no ha podido subsistir sino en condición de farsa o parodia de los Estados

-
- 13 Esta carta es el primer documento para el estudio del tema de la inexistencia de la nación dominicana. Aquí Lugo deja atrás el biologismo social y el juridismo a secas de su tesis de 1913 “El Estado dominicano ante el Derecho Público” y producirá otras dos cartas famosas, la de 1934 y la de 1936, ambas dirigidas al dictador Trujillo. Esta primera carta a Horacio Vásquez no figura en *Obras escogidas de Américo Lugo* publicadas en Santo Domingo en tres tomos por la Fundación Corripio en 1993. Tampoco aparece citada en el ensayo largo y enjundioso por el análisis de los matices que hizo Roberto Cassá para esa edición, tratándose de un trabajo que tiene por título “Teoría de la nación y proyecto político de Américo Lugo”. Otro trabajo esclarecedor de Cassá tampoco menciona dicha carta, publicada por Lugo en el periódico de Fabio Fiallo, *La Bandera*, el 14 de junio de 1916, aunque la edición que la recoge —la de Julio Jaime Julia es de 1977— lo cual indica que Cassá no podía conocerla. En el trabajo de Cassá titulado “El racismo en la ideología de la clase dominante dominicana” (*Revista Ciencia*, vol. III n° 1, enero-marzo de 1976, Editora de la UASD), el autor da el inicio de 1880 como el de “la plena consolidación de la nación y de la conciencia nacional a través del poder ejercido por el partido azul con una orientación burguesa y nacionalista.” (p. 63) Los autores que examino dan un veredicto contrario o más matizado que esta rotundidad de Cassá respecto a la existencia de la nación dominicana. Incluso el breve lapso de la intervención americana, en el cual Lugo cree en la existencia de la nación a partir de sus rasgos culturales, no fue más que una estratagema táctica para agenciarse el apoyo de España en contra de los Estados Unidos (véase su conferencia “El imperialismo norteamericano”, *Antología* ya citada, t. I, pp. 147-155.) Tan pronto cesó la ocupación y fracasó el proyecto del Partido Nacionalista fundado por Lugo, este vuelve a su posición anterior, cuyo revelador más impactante son las cartas a Trujillo en 1934 y 1936. Un último trabajo de Cassá sobre el tema tampoco hace mención de esta carta a Horacio Vásquez. Es posible que si Cassá hubiese analizado esta primera carta de Lugo, el ritmo de sus trabajos sucesivos hubiese cambiado. Véase el ensayo “Nación y Estado en el pensamiento de Américo Lugo”, en *Política, identidad y pensamiento social en la República Dominicana. Siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Doce Calles. S. L. y Academia de Ciencias de la República Dominicana, 1999, p. 105-130.

verdaderos, o de comedia política ya ridícula, ya trágica, según las circunstancias.»¹⁴

A renglón seguido Lugo aclara lo que hemos sido, ya que no Estado ni nación: «Hemos sido siempre un pueblo dirigido por el despotismo; jamás nación gobernada por un Estado. No hay Estado posible donde el pueblo no haya adquirido la conciencia de su comunidad nacional, es decir, de su unidad personal. Sólo elevándose a esa conciencia se convierte en nación y, entonces como ocurrió, por ejemplo, en los Estados Unidos de América, el Estado que organiza es un verdadero Estado.» (*Ibíd.*)

Luego viene la hipótesis de la condicionalidad, o sea, lo que hemos referido muchas veces para destruir el estereotipo que encierra a pensadores de esa estirpe como pesimistas. No somos una nación ni un Estado, pero podemos llegar a serlo si cumplimos no solamente con la adquisición de una cultura política, sino también con el requisito de la conciencia de que somos una comunidad nacional con unidad personal. Óigase la condición que impone la teoría de Lugo: «Nosotros no llegaremos a constituir nunca un Estado —antes zozobraremos por segunda vez como ya pasó cuando la Anexión—, mientras no se cree esa virtualidad política [es decir, la nación, dc] sin la cual todo Estado es un cadáver y todo pueblo una porción de humanidad fatalmente destinada a caer en el seno de un Estado verdadero.» (*Ibíd.*) Son un eco de las condiciones que puso su maestro Hostos.

Aquello que los intelectuales tradicionales y autoritarios ensalzan tanto para mostrar que somos una nación y un Estado verdadero, sobre todo después de la toma violenta del poder por Trujillo, es para Lugo letra muerta, es decir, la existencia de nuestras constituciones: «La actual incapacidad política para convertirnos en nación, hace que nuestras constituciones sean letra muerta. La constitución es la expresión de la unidad y de la voluntad pública; y las nuestras son mera expresión de una generalidad, sea mayoría, sea minoría y, por lo tanto,

14 La referida carta puede ser consultada en *Antología de Américo Lugo*. Compilador Julio Jaime Julia. Santo Domingo: Editora Taller, 1977, t. III, p. 125-128. Esta primera cita es de la p. 126. A partir de ahora daré sólo el número de la página para cada referencia.

de la voluntad popular, la cual nunca puede ser pública, mientras no se transforme en voluntad nacional.» (*Ibid.*)

Lugo pronosticó cómo zozobró el país por segunda vez con el sucedido de la primera intervención militar norteamericana que duró ocho años (1916-1924); vio que no éramos nación ni Estado en razón de la ausencia de una cultura política que debía transformarse en conciencia de comunidad nacional y unidad personal; vio cómo el pueblo estuvo siempre ausente de la conformación de la independencia dominicana, realizada por una minoría de políticos que dictaron constituciones inoperantes y crearon instituciones que sólo existían en su mente¹⁵.

Y, finalmente, vio todavía más claro que la tarea de los políticos del año 1916, empeñados en proclamar una nación a diez meses de la ocupación militar norteamericana, era una quimera, y sin ambages se lo dice a Horacio Vásquez, para que los demás políticos y generales lo entiendan: «De lo que precede expuesto se deduce, séame permitido decírselo a Ud. muy respetuosamente, que Ud. y cuantos ciudadanos aspiran a gobernarnos políticamente, están empeñados, hoy por hoy, en una tarea imposible y sobre humana. No se puede gobernar a un pueblo que no tiene conciencia de nación. Este se titula soberano y no es sino un esclavo: su gobierno se titula de Estado y no puede ser por fuerza sino un déspota, aunque se halle cargado de buenas intenciones. Es sin embargo, cierto que la aptitud política de los pueblos tiende a afirmarse por entre la obscuridad y el tumulto de las pasiones, y acaso no esté lejana para nosotros la aurora de un Estado nacional.» (*Ibid.*)

Esa aurora es la condicionalidad positivista, la cual se traduce en optimismo institucional, no en pesimismo como el de los intelec-

15 Un autor lúcido como Manuel Núñez cree que la participación de las mesnadas al servicio de Santana y los otros caudillos y caciques que libraron, de 1849 a 1859 la guerra contra Haití es una prueba de la participación del pueblo en la construcción de la nación. Esas mesnadas, sin conciencia de formar una comunidad nacional, son las que proclaman a Santana en la plaza pública al grito de viva Santana y mueran los traidores (es decir, trinitarios) y el 18 de marzo de 1861 apoyaran la anexión a España y en 1868 a Baez para que vendiera el país a los Estados Unidos.

tuales trujillistas que consideraban al pueblo como un tarado biológico, como un menor al cual había que gobernar con mano dura. En espera de esa aurora, Lugo no deja de ver la dialéctica del clientelismo y el patrimonialismo en funcionamiento: «Mientras tanto, como la razón y la voluntad del pueblo no tienen el desarrollo que requiere una nación, el mezquino interés privado no se halla contenido por la elevada noción de interés público. Este no preocupa al ciudadano; el partidario no busca sino el empleo. Y como el interés privado de todo el mundo no puede suplir el más mínimo interés público, por ser cosas de naturaleza diferente; y como por otra parte, no puede haber empleos para todos los partidarios porque el Estado no es un instituto de beneficencia, toda nueva Administración es hija y madre de revoluciones.» (*Ibíd.*)

El intelectual Lugo cree encontrar la solución para acabar con estas revoluciones que generan la búsqueda permanente de empleos, en desmedro de la creación de una cultura política que desemboque en la conciencia de la comunidad nacional y la unidad personal que fundan el Estado nacional: «Para que se lograra el Estado Dominicano habría que principiar por fundar un partido político, de amplia base, de claros y sencillos principios, cuyo objetivo fuese, no tanto el Gobierno, cosa inasequible por mediata y condicional, sino el desarrollo de la deficientísima capacidad política del pueblo, cosa inmediata y esencial.» (p. 26-27)

En aquel enero de 1916, Lugo concluía: “Nos falta despertar en el pueblo la conciencia de la unidad, unificar su voluntad para hacerla pública y personificar en el Estado esa conciencia y esa voluntad. El hombre de Estado que consiga eso, habrá creado la nación. A ese magno ideal tienden mis esfuerzos por formar entre nosotros una conciencia histórica.» (p. 127)

Hay que decir que Lugo puso mano a la obra cuando fundó en 1924, con un grupo de amigos y colaboradores, el Partido Nacionalista, con todos los requisitos que él exigía en la carta a Horacio Vásquez. Fue un fracaso rotundo y, al parecer, en ese nuevo partido el único anticlientelista y antipatrimonialista fue Lugo. El resto se sumó a Horacio Vásquez y luego del desencanto de aquella juventud con el plan Hughes-Peynado, se adhirió al

trujillismo¹⁶, un reducidísimo número marchó al exilio y luego del ajusticiamiento de Trujillo volvieron del exilio quienes sobrevivieron y la conducta política que desplegaron fue, en la mayoría de dichos exiliados, la misma que habían aprendido: el clientelismo y el patrimonialismo.

Percibo que estas afirmaciones de Lugo, cita por cita, extraídas de la carta a Horacio Vásquez, contienen un sistema dotado de conceptos jurídico-políticos que son condición *sine qua non* para que una nación moderna exista. La referida carta tiene su antecedente en la tesis de Lugo, publicada en forma de folleto en 1916, pero redactada en 1915, si no antes, pues la epístola al general mocano es del 20 de enero de 1916.

La diferencia entre los dos textos radica en que la carta deja atrás los clichés del biologismo social propio de los pensadores

16 Manuel Arturo Peña Batlle, discípulo predilecto de Lugo, se sumó a estos dos gobiernos. Ya en enero de 1932 al presentar a Pedro Henríquez Ureña en la sociedad Acción Cultural, proponía sus servicios al régimen y en 1935 se inscribe en el Partido Dominicano. Con esto se acaba con el mito de que Peña Batlle entró al gobierno dictatorial en 1941 cuando los Vicini convinieron en que su abogado colaborara con Trujillo a cambio de sacarles de la lista negra por alegada vinculación con el nazifascismo. Esta pretensión de algunos historiadores busca presentar a Peña Batlle como víctima de Trujillo. Ver su discurso en la revista *Cuadernos de Poética* 23 (1994: 27-36). Luego, en su discurso titulado "Exaltación de la era de Trujillo", afirmó rotundamente, como Mantenedor de los Juegos Florales de 1952, que con Trujillo se realizó cabalmente la idea del Estado nacional por el que propugnaba Lugo. Para Peña Batlle la eficacia del Estado trujillista radicaba en el funcionamiento cabal de una vasta federación de servicios. Naturalmente, eso se vino abajo luego del ajusticiamiento de Trujillo. Véase el discurso y mi lectura del mismo en *Antología de la oratoria en Santo Domingo*. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1994, p. 237-250. Y para Balaguer, en su libro *La realidad dominicana* (Buenos Aires: Ferrari Hermanos, 1947), Trujillo fue el verdadero creador de la nación y el Estado dominicanos modernos y en un discurso pronunciado en el Ateneo Dominicano el 19 de septiembre de 1952 dijo que la alternabilidad en el ejercicio del poder en la República Dominicana no era necesaria porque para gobernantes de la estirpe de Trujillo no se habían hecho esas leyes pasajeras que figuran en las constituciones hechas por los hombres. Ver la cita textual en *La palabra encadenada*. México-Santo Domingo: Fuentes Impresores, 1975, p. 174.

del siglo XIX –Herder, Spencer, Darwin, entre otros– y muy presente en José Ramón López, de cuya influencia se resiente la tesis de Lugo, la cual cita varias veces *La alimentación y las razas* y a su autor.

La expresión de la voluntad popular, aunque no ha sido transformada en voluntad nacional, en el sentido que le otorga Lugo, es la que ha obrado el “milagro” de que la República se haya mantenido como una porción de humanidad con breves lapsos de autonomía, aunque orbitando siempre en torno a Estados verdaderos, con la excepción de tres breves interrupciones en que su autonomía ha sido mancillada – es decir, la Anexión a España y las dos intervenciones militares norteamericanas–.

Pero esto no significa para Lugo que seamos, gracias a la virtualidad de esa voluntad popular, una nación gobernada por un Estado, pues para que sea tal, a ese Estado nacional lo primero que debe normarlo es la voluntad nacional y la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley y, luego, en segundo lugar, la inexistencia del clientelismo y el patrimonialismo, los cuales impiden el cumplimiento del mandato constitucional de la igualdad ante la ley y traban, en grado extremo, la institucionalización de ese Estado nacional. Sin ese concepto de ciudadanía en pleno funcionamiento, la nación y el Estado son una ficción.

La imposibilidad de que esa voluntad popular sea transformada por los dominicanos y dominicanas en voluntad nacional es lo que explica el porqué de la pérdida de nuestra “independencia y soberanía” en tres ocasiones y la que explica también lo que hemos sido desde el momento en que Mella y Duarte violaron el principio de institucionalidad y legitimidad de su propio gobierno, contribuyendo a instaurar el caos que en pocas horas les condenaría a muerte por traición a la patria y que gracias a la intervención de 68 familias se pudo cambiar aquella sentencia draconiana de Santana por la de destierro perpetuo.

Desde el nacimiento mismo de la República hasta hoy, una minoría poderosa y con mentalidad espartana (es decir, militarista, oligárquica y entreguista) ha controlado el poder y sus instancias, mientras que otro sector bastante amplio, pero poco práctico, ha enarbola-

do siempre los principios de la constitucionalidad y la legalidad de los procesos democráticos, aunque sin asumir el análisis que hizo Lugo de por qué no somos una nación.

Ese es el inconsciente de los intelectuales y los partidos políticos que, para su reproducción desde el siglo XIX hasta hoy, recurren a las prácticas clientelistas y patrimonialistas que Lugo esclamó bajo el concepto del primado del interés privado por encima del interés público. Como falta en esos intelectuales, en los políticos y en el pueblo la conciencia de formar una comunidad nacional, cuando ese sector liberal ha ocupado las riendas del gobierno ha sido para perderlas de inmediato, dejando atrás un rosario de frustraciones y desastres a veces peores que el de los regímenes autoritarios o dictatoriales.

Se ha llegado a un punto tal, parecido al contubernio de los políticos de la época de las revoluciones, que hoy, apercebidos de que el pueblo sigue huérfano de cultura política que le impide transformarla en comunidad nacional y esta en unidad personal y, por tanto, creadoras de la nación y del Estado verdadero, los políticos dominicanos de hoy, como los de ayer, han formado una mafia que se autoprotege y sabedora que gobierna para los poderosos, de estos y del pueblo acumula las riquezas que les permiten al infinito la reproducción de sus condiciones materiales de existencia.

Para cambiar la ideología de los discursos y las prácticas que nos impiden ser una nación, hay que poner en la balanza no sólo la ausencia de cultura política del pueblo y la inexistencia de la conciencia de que somos una comunidad nacional, sino también fundar una poética de la historia cuya política sea la desestructuración de los estereotipos con los cuales ha sido calificado tradicionalmente lo subjetivo y lo colectivo dominicanos.

De ahí que el luchar por el logro de pactos como los de la Moncloa, los cuales transformaron a España en una nación moderna como la teorizó Lugo, sea sólo decisión que llegará cuando la cultura política del pueblo dominicano tenga conciencia de que constituye una comunidad nacional en la cual cada sujeto tiene también conciencia de que es una unidad personal, es decir, que ha accedido a la individuación.

Franklin Mieses Burgos: el poema y la historia

El tercer texto capital que analizaré es el poema "Paisaje con un merengue al fondo", publicado en 1943 en la revista *La Poesía Sorprendida*.

Es el tipo de discurso en el cual no repara ningún historiador casado con la ideología del historicismo racionalista. Según esta ideología, la historia, con o sin mayúscula, es ciencia y verdad; la poesía, en cambio, es un discurso fantasioso o mentiroso, propio de locos o desequilibrados. En esta ideología historicista, la historia se ocupa de lo macro, sin contaminación, ya sea heroico o monumental. Nada de asuntos concretos, específicos o particulares. Pero el poema implica una teoría del lenguaje y la historia, del sujeto y el Estado. Es lo más político y cotidiano que existe y el sentido que libera como discurso cambia las ideologías de época, sobre todo la de los discursos y prácticas con los cuales está en relación inseparable.

Lo primero que cambia el poema es un cliché de época y, por lo tanto, hará un planteamiento nuevo de lo literario y lo histórico. El cliché que combatirá es el de un país ofrecido al turista extranjero como paisaje y folklore musical de güira, tambora y acordeón.

Mieses Burgos es muy explícito a este respecto en la carta que dirige a Alberto Baeza Flores para aclarar esta perspectiva: «El paisaje dominicano que se advierte en mi poesía es el real y existe en ella en contraposición del falso paisaje nacionalista de marca turística que el régimen trujillista quería imponernos. También de esa misma actitud contra lo criminal y falso de la tiranía nacen mis sentimientos de protesta social que tú sientes latir a través de mis versos.»¹⁷

Cuando el poeta Mieses Burgos respondió el 16 de noviembre de 1975 la encuesta que le sometió Baeza Flores, dijo poéticamente, en unas cuantas líneas, lo que un historiador diría acerca de la historia de nuestra república en más de 300 páginas. El poder de síntesis del discurso poético es abrumador, no sólo por las figuras que transfigura:

17 Véase *La poesía dominicana en el siglo XX*. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1977, t. II, p. 556.

«He viajado por casi todo el territorio nacional, el cual conozco bastante bien. Pero no creo que sea de este conocimiento geográfico que nazca en mí el sentimiento de lo dominicano. Prefiero creer que *es de un concepto más profundo y eterno* que de lo meramente contingente y transitorio de sus aspectos externos. Porque siempre he creído que estos pueden cambiar por acción de la misma naturaleza o por capricho de la mano del hombre. En cambio creo que el concepto de patria en abstracto es algo así como una maravillosa e inmutable región del espíritu a la que afluyen todas nuestras vivencias afectivas y en la cual esas mismas vivencias forman la realidad de nuestra verdadera naturaleza nativa, no importa el sitio accidental en que hayamos nacido.» (pp. 566-567, las cursivas son de dc.)

Ya oímos cómo el sujeto de la escritura del poema transforma la visión de postalita para consumo del turismo exterior. Ahora, oigamos cómo a partir de ese *concepto más profundo y eterno* que el poeta tiene de la historia y la cultura de su patria, el texto se dedica a destruir los clichés del biologismo social y el racismo, matizado o no, que adoptaron en algún momento de su trayectoria, muchos de nuestros intelectuales, entre ellos José Ramón López, Lugo, Moscoso Puello, Jimenes Grullón¹⁸, Pérez Cabral y otros, con respecto al pueblo dominicano¹⁹.

Esa patria o región de la cual Mises Burgos le habla a Baeza Flores es la parte este de la isla, diferenciada por un rasgo cultural

18 En su libro *La República Dominicana: una ficción*, Juan Isidro Jimenes Grullón (Mérida, Venezuela: Talleres Gráficos Universitarios, 1965), al seguir lo dicho por Lugo desde 1916 dice: «Poseía el pueblo una bandera, instituciones republicanas, Códigos avanzados. Pero *nada de eso respondía a la existencia de una nación.*» (p.235)

19 La crítica a ese biologismo social que desemboca en racismo y discriminación social ha sido hecha en nuestra cultura desde finales de los años 50 por José Cordero Michel en *Informe sobre la República Dominicana*. Santo Domingo: Editora de la UASD, 1970 y por su hermano Emilio Cordero Michel en *La revolución haitiana*. Santo Domingo: Editora Taller, 1974; por Hugo Tolentino Dipp en *Raza e historia en Santo Domingo. Los orígenes del prejuicio racial en América, t. I*. Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1974. También por Franklin J. Franco en *Los negros, los mulatos y la nación dominicana*. Santo Domingo: Editora Nacional, 1969; en *Sobre racismo y antihaitianismo*. Santo Domingo: Editora Vidal, 1997.

común: la música y el baile, en este caso el merengue, mas no la religión ni el color de la piel, elementos tan comunes a otras naciones caribeñas e hispanoamericanas. Ese merengue vituperado desde Ulises Francisco Espaillat hasta los biólogos sociales criollos, es ahora un rasgo del sujeto y la historia dominicana, aparte del pueblo y el territorio, la igualdad de todos ante la ley, la conciencia nacional y la unidad personal, la disciplina social de la fuerza de trabajo, la soberanía estatal y el monopolio de la violencia.

El poema está fechado en la escritura misma: "un llanto de cuatrocientos años". Fecha ambigua, pues 400 años cumplió la historia de la isla en 1892. Pero si la escritura del poema sucede en 1943, o pocos años antes, puede considerarse el dato como el de la extinción del indio y la llegada del negro. Esta llegada del negro es clave en el poema, pues la ideología oficial colonial, y posteriormente la republicana, reconducirá e impondrá a las clases subordinadas la creencia de que los dominicanos y dominicanas integrados como pueblo por una mayoría de mulatos y negros, no podrán, debido a esta tara biológica, acceder jamás a la creación de una nación independiente ni a estadios de cultura, desarrollo y civilización comprables con Europa, Norteamérica y otros países hispanoamericanos vistos como superiores por ser blancos de origen europeo.

De los cinco fragmentos en que divido "Paisaje con un merengue al fondo", el primer fragmento, del verso 1 al 15, introduce la modalidad del relato y a partir del verso 14 pasa a la modalidad de la enunciación del yo con el plural "bailemos", el cual incluye al narrador como personaje del texto, al sujeto de la escritura y al lector.

A partir del segundo fragmento, del verso 16 al 25, el narrador introduce la modalidad interrogativa, la cual incluye los estereotipos desvalorizadores con que las clases gobernantes y algunos intelectuales han especificado, desde la Colonia hasta hoy, al pueblo dominicano. Al término de cada requisitoria, el sujeto de la escritura se excluye de esa ideología y orienta la política del sentido del texto a la modalización dubitativa o incertidumbre semántica al introducir el primero de los cuatro famosos "puede ser; no lo niego" y, a seguidas, la respuesta a esas interrogaciones peyorativas del biologismo con la segunda variante del *leit-motiv* del poema que aparece en el primer fragmento

y que en este momento es el siguiente: “pero ahora, entre tanto, bailemos un merengue hasta la madrugada”.

En cada fragmento, ese ritornelo tiene valores semánticos distintos, dependiendo de la inteligencia de cada lector. Aquí evoco dos matices: de tiempo (lo eterno/lo inmediato) o de perspectiva histórica (mientras se investiga la veracidad de vuestras acusaciones, hagamos lo que propone el poema: bailar un merengue, lo cual es simbólicamente aceptar nuestra especificidad cultural, musical e histórica.)

Los trece versos del primer fragmento del poema son una síntesis, figuración y transfiguración de nuestro origen histórico. Unas veces a cuenta de la ideología del narrador; otras a cuenta de las creencias y estereotipos filtrados por nuestros historiadores o por el sentido común. Por ejemplo: “noche solitaria”, “noche caída entre estas islas”, “cielo terrible sembrado de huracanes”, “caña amarga” y “el negro que no siembra” son connotaciones destinistas y pesimistas filtradas por los historiadores, las cuales han calado en el pueblo.

Empero, las connotaciones semánticas de los versos 6 al 13 del primer fragmento corren a cuenta del narrador y se cierran con un estruendoso final (versos 14 y 15) que transforma la ideología de los intelectuales ancilares y las clases que gobernaron la Colonia y han que gobernado la República hasta hoy conforme a las creencias y clichés que inculcaron a las clases subalternas.

Es como si esos dos versos finales del primer fragmento connotaran lo siguiente: muy bien, a pesar de todo eso que ustedes han dicho que es el pueblo dominicano y que vuestros acólitos repiten hoy, cuatro siglos después, *bailemos un merengue: un furioso merengue/que nunca más se acabe*²⁰.

Es este merengue, símbolo de la nación deseada, como ritmo lingüístico y ritmo musical y corporal el que nos define y especifica como cultura-sociedad más que ningún otro rasgo –comunidad de objetivos, unidad personal, territorio, religión), muy a pesar de vues-

20 Para este trabajo he seguido el texto publicado en 1943 en la revista *La Poesía Sorprendida* e incluido en *Obras poéticas completas* de Franklin Mieses Burgos. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1986, p. 105.

tros libros de historia, cronicones, memoriales, discursos, mensajes y proclamas.

Vimos ya en el primer fragmento la tipificación de la historia del pueblo dominicano hecha por un discurso ideológico muy conocido:

1. Un país con una larga noche solitaria (connota tristeza, tragedia);
2. Un país estragado por los huracanes (connota desdicha, infortunio);
3. Un país cuyo cultivo principal es la caña (connota falta de progreso, desarrollo y diversificación);
4. Un país poblado principalmente por mulatos y negros holgazanes (connota atraso eterno.)

En el segundo fragmento, el narrador-personaje del discurso poético transforma en interrogaciones las respuestas de los autores del pesimismo y la desvalorización de los sujetos dominicanos y resume a cinco los estereotipos: indolentes, faltos de inteligencia, borrachones, holgazanes (hamaca, fumar) y miseriosos. A estos calificativos despectivos, el sujeto de la escritura responde con la duda, la operación más corrosiva en contra de la verdad y la razón que dicen poseer los discursos ideológicos estructurados como sistema de creencias de las clases gobernantes y sus intelectuales ancilares.

El famoso "puede ser" se refiere directamente a la afirmación de los discursos desvalorizadores que aseguran que somos indolentes, etc., etc. La escritura pone todavía más duda a esas afirmaciones de los intelectuales ancilares de la oligarquía dominicana cuando cambia a interrogaciones su sintaxis y su ritmo. Es sobre las interrogaciones que se cierne la duda del poema. El sentido está en crisis. Y esa duda es reforzada por el "no lo niego". O sea, que el poema dice: no niego que esa pregunta pueda ser verdad. No que la afirmación de vuestros discursos ideológicos sea verdad.

En el mismo segundo fragmento, el narrador se constituye en el personaje del texto. La inscripción del yo como responsable de la enunciación del sujeto de la escritura tiene por finalidad valorar la práctica de la sexualidad como una forma de cultura inventada por los dominicanos y dominicanas a través de su historia. El compo-

nente africano en esta forma de cultura está valorado por el texto en contra de una ideología dominante que idealiza la práctica amorosa y la reduce a la moral y la religión, acantonándola en el ámbito de lo particular privado:

*Que ya me están urgiendo de caminos reales
los nísperos canelas de tus propios racimos,
y no sé de qué soles tropicales me vienen
todas estas violentas viscerales urgencias
de querer cimarronas morbideces de sombras.*

En el tercer fragmento, del verso 26 al 42, los estereotipos que las clases gobernantes y sus intelectuales ancilares han inculcado a los niños en la escuela pública, a la juventud y a los adultos a través de la universidad y los medios, son los siguientes:

1. Para los sujetos dominicanos, la vida no vale nada (si es un hombre, es un buscapleitos dispuesto a usar el arma blanca o de fuego al menor asomo);

2. El merengue es música de negros africanos y de gente mezclada (figura del bongó, pariente de la tambora), lo cual ha constituido una tragedia nacional;

3. El acordeón y la güira han servido para reforzar la holgazanería del agricultor.

En el cuarto fragmento, del verso 43 al 54, el estereotipo único es el machete, el cual ha sido visto por las clases gobernantes y sus intelectuales ancilares como un instrumento de atraso frente a las grandes máquinas agrícolas que simbolizan la industrialización del campo, es decir, el progreso capitalista en esa ideología racionalista. Pero el sujeto de la escritura contrarresta esa ideología al revalorar el machete no sólo como una herramienta de trabajo, sino, además, como un símbolo de la libertad del pueblo dominicano (las guerras contra Haití y España durante la independencia y la Anexión y la guerra del machete llevada a Cuba por Máximo Gómez.)

El machete, muchas veces:

Se ha convertido en pluma para escribir la historia (p. 105)

En el quinto y último fragmento, verso 55 al 69) los clichés desvalorizadores del ser dominicano son los siguientes:

1. Marrullero, desde el origen y para siempre (connota trampa, engaño, doblez, traición);
2. Reticente (connota falta de confianza y fe en todo lo que emprende o se le propone); y
3. El sancocho (connota código alimentario exento de imaginación y creatividad, asociado semejante plato a jolgorio, juego, fiesta, bachata y juntas políticas donde se amarran y compran lealtades por medio del clientelismo o la entrega del patrimonio del Estado.) El sancocho se opone al plato "nacional", compuesto de arroz, habichuelas rojas y carne de res guisada o estofada, más bien con connotación de unidad familiar.

El poema se cierra al término de la enumeración de todos estos clichés con los cuales las clases gobernantes y sus intelectuales ancilares han estigmatizado al pueblo dominicano y han hecho esfuerzos ingentes a través de las instancias de poder de nuestro sistema social (principalmente a través de la escuela pública, las universidades y los medios de comunicación) para que cada sujeto dominicano asimile, expanda y haga suyas todas esas desvalorizaciones.

Pero la escritura del poema se cierra con una invitación a cada sujeto dominicano (y por supuesto a cada lector, hombre o mujer) para que transforme esa ideología etnocéntrica que le inmoviliza y que ha sido construida durante casi cinco siglos (a la fecha del poema en 1943) por los que gobernaron la Colonia y la República y nunca creyeron en su viabilidad como nación libre e independiente y, al contrario, en horas de peligro para la estabilidad de sus intereses han recurrido siempre a una potencia extranjera para que les salve de una ruina segura.

Contra ese sistema de creencias que sustenta el pesimismo y la inferioridad de las clases gobernantes y sus intelectuales ancilares, el sujeto de la escritura convoca a los sujetos dominicanos:

*Bailemos un merengue de espaldas a la sombra
de tus viejos dolores,
más allá de tu noche eterna que no acaba,*

*frente a frente a la herida violeta de tus labios
por donde gota a gota
como un oscuro río desangran tus palabras.
Bailemos un merengue que nunca más se acabe,
Bailemos un merengue hasta la madrugada:
El furioso merengue que ha sido nuestra historia. (p. 106)*

Por donde, por último, se advierte en este final heroico del poema de Mieses Burgos que merengue e historia es la misma y única teoría y práctica del arte popular y la nación deseada. Menos que remitir a la geografía turística y al folklore de postalitas, connota todo el esfuerzo hecho a través de nuestra historia para intentar construir una nación como la visualizó Lugo.

De modo que, antes de escribir sus libros, los historiadores deben preguntarse si previo a cada gran acontecimiento histórico, no hubo en la sociedad un poema que lo presagiara; y de no ser así, indagar si el gran poema se escribió en medio de aquel gran acontecimiento. Escribir antes o en medio del acontecimiento es el riesgo del poema y le agrega valor al texto. Esa es la política del poema y su relación inextricable con la historia. Cojean en algún aspecto los libros de historia que no trabajan esta relación. Escribir *post-factum* es menos arriesgado porque hay lugar para acomodar el sentido y programarlo conforme a los intereses e ideologías del historiador y su época.

¿Cómo han escrito y enseñado la historia dominicana los intelectuales ancilares pagados por los que gobiernan? ¿Cómo propone el poema de Mieses Burgos que la asumamos quienes no creemos en las falsificaciones políticas de los intelectuales ancilares? No creemos en tales mixtificaciones porque sabemos que están orientadas al mantenimiento de una oligarquía que se reproduce incesantemente en el poder y en el presupuesto nacional, de padre a hijo y de abuelo a nieto. En interacción con lo colectivo, esa oligarquía está inseparablemente acompañada de una ideología forjada por los intelectuales ancilares salidos de la pequeña burguesía y ambos, oligarquía y pequeña burguesía, no tienen conciencia de que forman una comunidad nacional y una unidad personal debido a la incultura política, no sólo suyas sino

de todo el pueblo dominicano, pero en este caso el peso mayor descansa en esa pequeña burguesía y en la burguesía, al ser las clases menos analfabetas.

Ahí radica la dificultad de la organización de una nación fuerte y de la formación de un Estado nacional cuya lógica y racionalidad responda a los intereses de la burguesía constituida en clase dominante, pues hasta ahora esta no ha pasado del ámbito de clase gobernante, según Juan Bosch²¹. Pero ahora, a los requerimientos de Lugo para la existencia de la nación dominicana, se les suman otros conceptos más complejos de la teoría política moderna que paso a examinar de inmediato.

-
- 21 Véase las reflexiones sobre este tema y sobre la nación y el Estado en *Composición social dominicana*. Santo Domingo: Impresora Arte y Cine, 1970, p. 193: «La debilidad intrínseca de la República, su incapacidad para mantener una forma de estabilidad, la más conservadora o la más liberal, se halla en que el pueblo que la formó no estaba socialmente organizado; no tenía a su frente una clase social con ideas y propósitos definidos. Sólo había un punto en el que todos estaban de acuerdo; no volver al dominio haitiano. Pero ni siquiera estaban de acuerdo en mantener la República, pues unos y otros, hateros y clase media, con excepciones personales, creían que el país debía ser protegido por alguna potencia europea.» Es como si Lugo hubiese escrito estas líneas. En *La pequeña burguesía en la historia de la República Dominicana*, Bosch dice, al referirse a la trama 1844-1879: «y mientras tanto el Estado dominicano no se creaba porque lo impedía la lucha de pequeños burgueses.» *Obras completas*. Santo Domingo: Editora Corripio, t. VII, 1991, p. 365 (la primera edición data de 1985); y, finalmente, en *Clases sociales en la República Dominicana*. Santo Domingo: Editora Corripio, 1982, así como al final de *Composición social dominicana* (capítulo XXIV) y en *Capitalismo tardío en la República Dominicana* (Santo Domingo: Editora Corripio, 1991, t. VIII, p. 35, Bosch admite, en virtud de su teoría metafórica de la arritmia histórica, la existencia de un Estado capitalista débil bajo Heureaux y su conformación más fuerte bajo Trujillo, en quien se concentró, como persona única, todo el poder económico, político y militar en vez de su concentración en la burguesía como clase, como ocurrió en Europa en los siglos XVIII y XIX. La teoría del imperialismo y su influencia en el Caribe y, particularmente en Santo Domingo, expuesta hasta la saciedad en casi todos los escritos sociales y políticos de Bosch es bajo otras palabras la misma tesis de Lugo de que al no ser el nuestro un Estado verdadero, estábamos condenados a ser absorbidos por otros Estados verdaderos.

Ramonina Brea y los nuevos rasgos del Estado nacional

En un libro revelador²², cuya reflexión metodológica no ha encontrado continuidad desde hace 21 años, lo primero que hizo la autora fue situar la ideología de los dos discursos de más prestigio social y curso legal en nuestra cultura: el de López y el de Lugo.

Brea critica el fundamento en el cual cree López que ha existido la imposibilidad de que no hayamos podido constituir una nación próspera, es decir, en razones del biologismo y el organicismo sociales de Spencer, Herder y Gobineau: "En López, el despliegue de los pueblos en la historia, su acceso a la civilización, es el resultado de lo climático y de lo orgánico. Degeneración biológica del pueblo a causa de la subalimentación, degeneración de la especie humana a causa del clima, de las guerras, del estado inferior de las razas mezcladas. Reflexiones sobre la degeneración como enfermedad en las que puede reconocerse muy fácilmente la influencia de Gobineau. Su resultado es la existencia de un pueblo incapacitado moral e intelectualmente para alcanzar el progreso, la civilización, la paz y el orden." (177)

¡Y pensar que esta ideología de López, la cual no produce ningún conocimiento nuevo acerca de la sociedad que estudia, estuvo en boga y ha sido la Biblia del biologismo social dominicano desde 1896 hasta hoy! Fue en aquel año cuando publicó su opúsculo *La alimentación y las razas* y vino a reforzarlo en 1915 con otro opúsculo titulado *La paz en la República Dominicana*. Esos dos ensayos han sido la Biblia del biologismo social continuado por Lugo, Moscoso Puello, Balaguer, Peña Batlle en algunos pasajes, Pérez Cabral y luego

22 Véase la obra *Ensayo sobre la formación del Estado capitalista en la República Dominicana y Haití*. Santo Domingo: Editora Taller, 1983. Este libro le valió a la autora el galardón del Premio Nacional de Historia otorgado por la Secretaría de Estado de Educación en 1984. A partir de aquí sólo daré el número de la página para cada cita. Tanto la noción de arritmia histórica como la de Estado débil son dos metáforas organicistas con escaso poder de conocimiento de su objeto de estudio.

de la muerte de Trujillo, algunos discursos marxistas deudores de las metáforas del organismo²³.

Sin embargo, Pérez Cabral alega, a pesar de su biologismo social, que no es racista: “No faltarán quienes, manipuladores del marxismo con la misma destreza que usan algunos fiscales para el manoseo del código penal, revienten al compás de nuestros análisis e interpretaciones, endilgándonos de pasada la calificación de racistas porque entendemos que el mulato es individuo difícil y hasta inadecuado para constituir y conservar la sociedad en circunstancias críticas, tanto por sus complejos como por ser autor por excelencia de la defensa abierta de su comodidad. Lo cierto es que nuestros señalamientos carecen de prejuicios de raza, no pregonan ni aceptan distinciones intelectuales entre los grupos étnicos y se concretan exclusivamente a apuntar diferencias de conducta cotidiana y eventual”.

¿Por qué el mulato, hembra o varón, a juicio de Pérez Cabral, se encuentra incapacitado para constituir y conservar la sociedad? El autor lo explica así: “El complejo mulato se expresa objetivamente a través de la blancofilia y, subsidiariamente, de la negrofobia. El deseo, empeño y afán de ser o aparecer más blanco distorsiona la conducta social del mulato, sobre todo en los planos u órdenes donde el hecho de ser negro recuerda o reactiva la cuestión infamante del esclavo africano. La adulación exacerbada es una tendencia de la conducta del mulato. La hipertrofia del miedo es otra. El mulato se defiende adulando en las circunstancias de peligro e inicia así la carrera de la conservación de los valores físicos mediante el sacrificio de los valores éticos. La adulación no es otra cosa que una modalidad de defensa individual y colectiva, la forma de defensa social abierta”.

¿A dónde conduce la ideología del biologismo social? Aunque López incluye al pueblo como soberano —afirma la autora— «se introduce, por el sesgo del biologismo, su ineptitud para asumir la soberanía. Lugar de fusión de las concepciones racistas²⁴ y biologistas, el

23 Tales figuras están bien estudiadas por Judith Schlanger en su libro *Les métaphores de l'organisme*. París: Librairie philosophique Vrin, 1971.

24 En su ensayo citado, Cassá observa en López un racismo diluido: «López, a diferencia de los autores antes citados, [Lugo y los intelectuales que firmaron con él

ejercicio del poder, la dirección de la nación pertenece únicamente a los Elegidos de la Naturaleza y por la Educación. Se perfila pues la *línea autoritaria* de su biologismo social.» (*Ibid.*)

López vivió un inicio de preponderancia de su ideología durante el fracasado gobierno de Ramón Cáceres, pero la muerte le impidió ver la realización cabal de su teoría en 1930 con la ascensión de Trujillo al poder. El mal social denunciado por López persistió y la “re-dención” vino de arriba, la cual, según Brea, es la «síntesis de la negación del acceso del pueblo a la escena política.» (178)

Por otro lado, para la autora, el biologismo social de Lugo es más atenuado que en López, lo cual testimonia muy bien la carta a Horacio Vásquez: «Raza, cultura, comunidad, pueblo forman un totalidad. La “terapéutica” propuesta para mejorar la raza inferior debilitada por el clima tropical es el viejo ideal de las inmigraciones blancas, es decir la transfusión de nueva sangre.» (*Ibid.*)

Para Brea, no obstante este biologismo social matizado, «el discurso de Lugo se centra en la unificación del pueblo-nación como comunidad, como unidad de acción política que sería la base fundamental de la constitución del Estado» (*Ibid.*) La autora concluye en este punto en que «más que biologismo social, el pueblo es asimilado aquí a una vida personal», por donde se elimina —y ella cita aquí el libro de Schlanger, p. 155— el enfoque naturalista y se implanta el enfoque cultural, el cual coloca lo esencial de la nación en el espíritu nacional o el espíritu del pueblo.» (178-179)

en 1925 el Manifiesto del Partido Nacionalista] no hace planteamientos abiertamente racistas. Más aún, condena expresamente las teorías en boga acerca de la inferioridad innata del pueblo dominicano a causa del mestizaje. Sin embargo, el medio de la época y sus horizontes intelectuales marcados por la influencia determinante del positivismo spenceriano, provocaron que tuviese que acudir al expediente racial para elaborar una teoría totalizante acerca de la realidad dominicana.» (Revista *Ciencia*, ya citada, p. 71.) En el caso de Lugo, Cassá tiene razón al concluir que el Manifiesto del Partido Nacionalista fechado en 1925 contiene elementos racistas, pues para asumir la defensa de la nacionalización de la mano de obra dominicana frente a la inmigración laboral extranjera no hay que exhibir poses racistas. Fue una vuelta acrítica de Lugo a posiciones biologistas y racistas contenidas en su tesis doctoral y que fueron superadas por las cartas a Horacio Vásquez y Trujillo.

La unidad que Lugo exige para que seamos una nación —y que no existe mientras escribe— «que hace del pueblo el Soberano, lo constituye, según Brea, en una totalidad unificada en torno a la igualdad y al bien común. Unificación que no puede ser compulsiva — como en López— sino solidaria (“un plebiscito de todos los días”, como exigía Renan.)

Este plebiscito cotidiano, dice la autora, se verifica «bajo la forma de movimientos nacionales» (el pueblo en armas, término de Lugo/Renan), a través de actos heroicos o epopéyicos que unifican la “comunidad” en torno a un origen, a un destino o mejor un gran objetivo, a su forma de ser. Pero también esta unificación del pueblo y la nación en la cultura, en la lengua, es forjada por el Estado. Probablemente, dice Brea, por primera vez en la política dominicana se introduce con profundidad esa temática de Lugo, según la cual «el pueblo dominicano no es una nación.» (179)

Sobre los rasgos de la existencia del Estado moderno, concluye la autora con esta reflexión que guiará como hipótesis toda su obra: «La unidad pueblo-nación, fundadora del Estado moderno, al basarse en la idea de “comunidad”, de bien común, de organicidad, de participación en la igualdad, plantea el problema del consenso y la integración como el de la representación, el de la autoridad y el interés general. Esta unidad del pueblo-nación, abstracta pero real, permite inscribir al pueblo como “principio abstracto de autoridad —este último concepto es de Gérard Mairet— y establecer un lazo social duradero en torno al interés común. Al instituir la *voluntad general* como norma *se esfuma el poder* y se enfatiza *el carácter asociativo y comunitario* de esta unidad.» (Ibíd.)

Estos rasgos son propios de la existencia del Estado nacional moderno como encarnación de la democracia representativa en función de democracia social y son también lo más cercano al ideal de igualdad de todos los ciudadanos ante la ley, igualdad que en Occidente se da, quizá con más concreción, en los países nórdicos — Noruega, Suecia, Dinamarca, Finlandia— y con más atenuación y restricción en Europa occidental, pero aún así todo esto no deja de ser una ficción establecida en la teoría política del *Contrato social* de

Juan Jacobo Rousseau, según lo planteó ya hace tiempo Henri Meschonnic²⁵.

¿Exige esta cita de Meschonnic, en el contexto cultural dominicano, una explicación? Si la exige, es prueba de que estamos todavía en el estadio que dejó Lugo cuando dijo que la escasa cultura política del pueblo dominicano le ha impedido formar una nación. El ensayo de Brea ha comprendido este problema al estudiar los obstáculos de la formación de la nación en su país y en Haití cuando afirma, categóricamente, que el Estado dominicano surgido en 1844 no se definió completamente hasta que «el conglomerado de los Estados nacionales [extranjeros, dc] no introdujera su validación por la vía diplomática y por una simbología de la fuerza.» (71) Para el caso de Haití, el reconocimiento diplomático en 1825 le costó al vecino país el pago de una deuda ascendente a 150 millones de francos. Pero, ¿significan tales reconocimientos diplomáticos que los dos países firmantes eran Estados nacionales para aquellos años?

Los obstáculos a la consolidación de la nación en el ensayo de Brea son de dos tipos: primero, «la idea de la Nación, que es sustentada por un reducido grupo, se proyecta a través de un discurso retórico, cuyo voluntarismo implica una interpelación imaginaria, un desfase retórico entre el decir y el hacer, y una separación entre el discurso político y el sentido de la acción.» (74) Y segundo, «el proceso de unificación del pueblo-nación está lejos de ser un proceso lineal. En cierto sentido, la lucha de las facciones, la vigencia del poder-propie-

25 Véase el artículo "El lenguaje, el poder", publicado en *Cuadernos de Poética* n° 6 (1985:6-17), donde el autor dice: «Esa duplicación del signo y lo social, uno en otro, se ve en sí misma reforzada por el esquema que la ficción del *Contrato social* ha instalado. El Soberano, que es la voluntad general, se caracteriza como homólogo del signo. La mayoría domina ahí no porque sea la parte más numerosa (ella no sería sino un grupo de presión más poderoso que oprimiría al otro) sino porque está identificada con la voluntad general, permitiendo así escamotear la minoría. La estructura implantada hace de la minoría el equivalente de posición y función del significante, escamoteable y escamoteado. La mayoría es entonces el significado, la parte identificada con el todo: ella puede hablar en nombre de todos los franceses. El esquema semiótico y el esquema político se recubren y se refuerzan mutuamente.» (p. 12)

dad... impiden, o en todo caso limitan la consolidación de los mitos de la nación y del pueblo dominicano como “unidad de acción” en torno a un origen epopéyico o mítico y a un “destino común.» (170)

La autora ejemplifica esta cita con la imposibilidad de Heureaux de promulgar la ley del Congreso que declaró el himno de Reyes y Prud’homme en 1897 como el himno nacional de nuestro país, lo cual representaba “la exaltación de la nación-pueblo” como un mito simbólico de poder. Pero si como dice Brea (72), la soberanía es el mito por excelencia de todo Estado, cuán lejos se estaba a finales del siglo XIX de alcanzar la meta de tener una nación. El hecho de que el himno nacional fuera declarado por ley como el oficial por Trujillo tampoco es una prueba de que se había logrado el anhelo de Lugo.

¿Dónde reside tal imposibilidad? La respuesta radica en lo que Brea señala –siguiendo la línea analítica de Cerroni– como la contradicción que el Estado moderno no puede superar, es decir, que todos los hombres y mujeres son *formalmente* libres, pero el pueblo no es realmente soberano (194.)

Aquí empalma el discurso de la ensayista con la cita de Meschonnic sobre la ficción del *Contrato social*. Allí donde los mitos del Estado nacional no han sido consolidados, el Estado capitalista moderno tiene dificultades enormes para su concreción y la democracia social o representativa es sustituida por el autoritarismo: «Al igual que en Haití, en la República Dominicana el principio de poder que asume la dominación estatal es el patrimonialismo que avasalla al individuo a través de la privatización de la política.» (86) Todas las crisis políticas dominicanas hasta hoy han tenido que ver con esta privatización de la política.

Esto ha sido y es así porque con el surgimiento del Estado dominicano, al carecer de su significante mayor –la nación– no se constituyó “una dominación abstracta, impersonal y objetiva, –propia del Estado capitalista– [la cual, de] supone la emergencia y consolidación de una esfera pública estatal que no sea privatizada ni por el monarca ni por la burguesía.» (87) Nuestro tipo de Estado ha sido teorizado por Lugo como un Estado de mentira.

Pero en el caso dominicano, aunque en grado menor que en Haití, ocurrió todo lo contrario: al no ser la ley un atributo del Estado de derecho, los gobernantes y la fracción que les apoyaba, estuvieron

siempre por encima de la ley, fueran dictadores o demócratas representativos. La variante de Estado surgido antes y después de la intervención militar norteamericana, sobre todo después del reordenamiento de la crisis de 1929, lo que se registra en el país es, según Brea, «un movimiento de privatización de lo político y de politización de lo privado.» (167), de donde se colige la imposibilidad de una separación de lo público y lo privado, categorías sin las cuales, al igual que la de ciudadanía, no puede existir el Estado nacional moderno.

Otros conceptos claves de ese Estado nacional moderno que lucha todavía por ser verdadero son los de territorialización²⁶, juridificación²⁷, creación de una fuerza de trabajo disciplinada socialmente para valorar el capital de las empresas surgidas entre 1916 y 1924, así como los de independencia exterior y trascendencia de la ley e institucionalización de la unicidad del poder, los cuales son letra muerta o discursos de deseo de algunos intelectuales y juristas que creen en el constitucionalismo y en los códigos cuando no se plantean siquiera que el proceso de individuación y unificación del pueblo obstaculizó en el pasado, y obstaculiza hoy día, que los sujetos dominicanos sean iguales ante la ley²⁸.

26 Brea define ese concepto así: «La *territorialización*, que incluye la creación del mercado interno como proceso de homogeneización del espacio (en sus aspectos lingüístico, cultural, ideológico, educativo, etc.), es un factor de relieve en la conformación del Estado nacional.» (p. 84) ¿Importa para la validez analítica de la existencia del Estado nacional dominicano que tal territorialización haya sido lograda con la matanza de haitianos en 1937? Creo que tal matanza se hizo para evitar invasiones desde Haití, no para poner en práctica el concepto del Estado moderno. De ahí el cuidado y el empeño puestos por Trujillo para controlar los presidentes haitianos y la suma enorme de dinero que invirtió en esa operación. Pero la matanza sirvió de refilón para el otro propósito: ampliar el mercado interno.

27 Este otro concepto se define como el proceso mediante el cual los códigos que contienen el ordenamiento legal del país no pueden ser extranjeros y los mismos son un requisito *sine qua non* para que el Estado nacional exista, ya que mediante la juridificación todos los sujetos son, efectivamente, iguales ante la ley. Esta igualdad es clave para la libertad no sólo de los sujetos, sino de la mano de obra.

28 Además de estos conceptos, propios de todo Estado soberano, están el del control del monopolio de la violencia, la separación entre lo público y lo privado y el carácter laico o secular, es decir la separación entre las iglesias y el Estado y la creación y despliegue de una fuerza de trabajo libre.

Con respecto a la territorialización, todavía se discute hoy cómo bajo Vásquez y luego bajo Trujillo se devolvió a Haití más de cinco mil kilómetros cuadrados de nuestro territorio que habían sido ocupados pacíficamente por haitianos desde el siglo pasado²⁹. Lo que significa que ni en el siglo XIX ni en el XX el Estado teorizado por Lugo poseía fuerzas armadas suficientes y disciplinadas que, en funcionamiento de ejército nacional, mantuvieran incólume la soberanía inscrita en la Constitución dominicana.

Conclusiones

El liberalismo encarnado en los trinitarios y los restauradores del siglo XIX y el encarnado por el jimenismo, el horacismo y los partidos que asumieron este ideal (Partido Revolucionario Dominicano, PRD, y Partido de la Liberación Dominicana, PLD), no crearon ni ayudaron a forjar una cultura propia que situara la ideología historicista heredada del pasado, la cual le sirvió a los intelectuales ancilares y a los políticos clientelistas y patrimonialistas de instrumento de exclusión de las clases sociales que no pudieron acceder a categoría de pueblo, sin la cual no puede existir la nación. Hoy siguen nuestras clases so-

29 Ni en la *Historia de la cuestión fronteriza dominico-haitiana*, t. I, de Peña Batlle (Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, 1946) ni en el libro de William Páez Piantini *Relaciones dominico-haitianas: 300 años de historia*. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores, 2003, el cual completa al primero en materia de documentos, mas no analíticamente, se encuentra el documento en virtud del cual se devolvieron a Haití esos cinco mil kilómetros cuadrados ubicados en Hinch, San Rafael, Las Caobas y Juana Méndez para compensar, al parecer, una deuda de 200 mil pesos oro americano de la época contraída por Ulises Heureaux en 1898 para resolver problemas personales y oficiales. En virtud de la Convención del 18 de agosto de ese año, violatoria del plebiscito de 1895, Haití dio 400 mil pesos oro americano pero sólo se recibieron los 200 mil que apunta Peña Batlle (obra citada, pp. 326-334.) A cambio de ese dinero, del cual dio descargo el Ministro de Relaciones Exteriores Enrique Henríquez en una operación de malabarismo político, el país «reconocía el derecho de Haití a mantener en su poder las posesiones ocupadas hasta el año 1874.» (p. 326)

ciales tan faltas de cultura como en la época de la carta de Lugo a Horacio Vásquez.

Pero no sólo las clases trabajadoras y todos los pobres y marginados de esta tierra, sino también la clase gobernante, sus intelectuales ancilares y la pequeña burguesía, oportunista o patriota.

La pregunta clave que el análisis socio-histórico debe responder hoy día es yendo más lejos de lo que fueron en su época los intelectuales que trataron el problema de la inexistencia de una conciencia nacional en el pueblo dominicano, la cual ha impedido la formación de la nación y de un Estado verdadero: es ir más lejos que estos grandes intelectuales representantes del proyecto liberal-conservador³⁰ de los siglos XIX-XX, por orden de jerarquía: 1. Américo Lugo; 2. José Ramón López³¹; 3. Pedro Francisco Bonó³². 4. José Gabriel García³³. 5 El padre Fernando Arturo de Meriño³⁴; 6. Emiliano Tejera; 7. Federico

30 Es imposible deslindar en la historia política y cultural dominicana quién es intelectual liberal o conservador a secas. Dependiendo de los períodos críticos, se pasaba de liberal a conservador y viceversa. Los únicos intelectuales que se iniciaron como liberales bajo la intervención norteamericana y luego, bajo Trujillo, abjuraron de ese credo para convertirse en intelectuales ancilares de la dictadura de partido único son los que merecen el título de conservadores. El caso de algunos intelectuales del proyecto liberal-conservador que pasaron a asumir la defensa de los regímenes de izquierdas con su dictadura del proletariado y su partido único merecen estudio aparte. ¿Qué diferencia existe entre una dictadura de partido único de derechas y una dictadura de partido único de izquierdas? Esa es, para la historia de nuestros intelectuales, la pregunta crucial que hay que responder.

31 Consultar *Ensayos y artículos*, tomo 2. Santo Domingo: Biblioteca de Clásicos Dominicanos de la Fundación Corripio, 1991.

32 Consultar Emilio Rodríguez Demorizi. *Papeles de Pedro F. Bonó. Para la historia de las ideas políticas en Santo Domingo*, 2ª edic. Barcelona: Gráficas M. Pareja, 1980 y *Ensayos socio-históricos (Actuación pública)*. Santo Domingo: Fundación Corripio, 2000 y *El montero. Epistolario*. Santo Domingo: Biblioteca de Clásicos Dominicanos de la Fundación Corripio, 2000.

33 Consultar su correspondencia con el Padre Meriño, así como su *Historia moderna de la República Dominicana*, su *Compendio de la historia de Santo Domingo y Guerra de la separación dominicana*. Y *Coincidencias históricas y nuevas coincidencias históricas*. Santo Domingo: Editora Librería La Trinitaria, 1999.

34 Consultar a Fernando Arturo de Meriño. *Obras*. Ciudad Trujillo: Editorial La Nación, 1960.

García Godoy³⁵; 8. Mariano Antonio Cestero³⁶; 9. Francisco Moscoso Puello³⁷; 10. Rufino Martínez³⁸; 11. Juan Bosch³⁹ y 12. Pedro Andrés Pérez Cabral⁴⁰.

Este último ha explicado analíticamente las causas biológicas y raciales por las cuales, a más de las señaladas por Lugo, no hemos cuajado como nación ni como Estado. Esas causas comienzan con el producto de dos agentes exógenos responsables del hibridismo (blanco español y negro africano) que fundó una colonia sobre una sociedad totalmente aniquilada (la taína) en un hábitat o medio totalmente extraño a partir de la ocupación de la isla por dos potencias extranje-

35 Consultar su trilogía *Rufinito, Alma dominicana y Guanuma*, en *Obras completas*, 2 tomos. Santo Domingo: Biblioteca de Clásicos Dominicanos de la Fundación Corripio, 2005.

36 Consultar *Descentralización y personalismo*. Santo Domingo: *La Cuna de América*, 1987.

37 Siguiendo la orientación analítica comenzada por Lugo, Moscoso Puello, en sus *Cartas a Evelina*, (Santo Domingo: s.i.i.) escritas entre 1913 y 1935, niega radicalmente la existencia de la nación dominicana.

38 Consultar sus estudios sobre Santana, Báez, Luperón, Ulises Heureaux y Trujillo en la serie *Hombres dominicanos*.

39 Todavía en un texto de 1991, casi al final de su vida, Bosch dice: "El Estado dominicano era débil no sólo cuando lo gobernaba Ulises Heureaux sino a partir del día en que fue establecido, y no podía ser fuerte porque desde el momento de nacer estuvo en contradicción con la sociedad que pretendía organizar y dirigir. Esa sociedad estaba lejos de ser capitalista porque se trataba de mantener el país funcionando según lo manda el régimen político conocido con el nombre de democracia representativa, y sucede que ese régimen no puede subsistir allí donde no se ha establecido el capitalismo porque él es en el orden político la proyección del sistema económico capitalista, y si aquello que se proyectó no tiene vigencia, los valores proyectados son falsos de toda falsedad porque les falta la sustancia que les dé vida." *Capitalismo tardío en la República Dominicana*, ya citado, p. 35. Bajo los rasgos tradicionales y actuales que caracterizan, en el capitalismo de hoy a un Estado nacional, es decir, participación y organización del pueblo, conciencia de formar una comunidad y conciencia de unidad personal, Estado de Derecho o igualdad de todos ante la ley o juridificación (ausencia de clientelismo y patrimonialismo) y territorialización, ¿existe la nación dominicana y su correlato capitalista obligatorio, el Estado?

40 Consultar *El preimperialismo norteamericano*. Caracas: Editora Montalvo, 1965.

ras (España y Francia), absurdo político reconocido mediante el Tratado de Aranjuez en 1697.

El producto de ese hibridismo fue el mulato y sus múltiples combinaciones a través de la sucesión de generaciones, cuyo complejo psicológico de arianización y desafricanización⁴¹ le incapacitaron, tanto a él como a las dos minorías de negros y blancos que formaron, y forman hasta hoy, el pueblo dominicano, para crear una cultura política y dotarse de una conciencia nacional como condición *sine qua non* para la existencia de la nación y el Estado. Hay que decir que todos estos autores del siglo XIX y del XX estuvieron obligados, consciente o inconscientemente, a adoptar el biologismo-organicismo-darvinismo social en su forma absoluta o matizada, ideología que les llevó a posiciones autoritarias y racistas en virtud de que dicho liberalismo decimonónico asumido por ellos era inseparable de su axioma que consideraba como inferiores para el progreso y la civilización a los

41 Si no se tiene conciencia de lo que es la comunidad nacional, tampoco se tiene conciencia de que se es una unidad personal, es decir, un sujeto, o en el caso del Estado burgués, de que se es un individuo. A falta de esta conciencia de ser sujeto, los mulatos y los negros asumen los hábitos y costumbres de los blancos y desean parecerse a ellos y hacen todo lo posible por blanquearse. Este proceso se conoce con el nombre de arianización. Las mujeres taínas son, para la memoria histórica de nuestra cultura, el primer ejemplo de arianización al usar el guao. Luego de este proceso, el mulato y el negro pasan al proceso de desafricanización, es decir a la búsqueda desenfrenada de productos estéticos que estilicen sus rasgos y los aclaren, puesto que es imposible borrarlos. De ahí que se vea hoy a altos, medianos y bajos funcionarios mulatos o negros pertenecientes a los gobiernos de turno (desde Balaguer hasta hoy), así como miembros del sector privado que se desrizan el pelo, lo fijan como *gel* y acuden a salones de belleza y spas para aparecer blanqueados. El mensaje ideológico que envían al resto de las clases subalternas es que si estas desean progresar, deben seguir el proceso de arianización y desafricanización. Proceso que ya había comenzado desde los años finales de 1960 con la diáspora dominicana que se estableció en los Estados Unidos y Puerto Rico y usaba Dixie Peach y los productos de blanqueo recomendados por la revista *Ebony*. Hoy asistimos al espectáculo de nuestros negros criollos que en nombre de la diversidad cultural se tiñen de rubio el pelo crespo. Al lado de este penoso espectáculo, comienza a desarrollarse otro en los medios de comunicación: publicar fotos de personas negras haciéndolas aparecer como si fueran sujetos blancos o mulatos rosados mediante un truco técnico donde se juega con la luz y el color.

pueblos de sangre mezclada. La orientación del sentido debe dirigirse, cada vez que estudiemos a uno de esos diez grandes intelectuales, a la determinación de los grados del biologismo, autoritarismo o racismo adoptados, a fin de situar los efectos políticos e ideológicos de su etno-eurocentrismo.

Hoy el hispanismo convive débilmente como resto de la ideología secundaria del liberalismo decimonónico al lado del pragmatismo cultural y tecnológico de los Estados Unidos que funge de becerro de oro del mundo contemporáneo, lleno de modernismo, pero carente de modernidad y humanismo.

Pero mientras no se inicie el proceso de la creación de una cultura política y de una conciencia nacional —el cual puede durar dos o tres siglos, es decir el mismo tiempo que nos tomó andar de 1492 a 1844—, el hispanismo o cualquier otra ideología, aparte de la del imperialismo norteamericano que lo domina hoy todo⁴², puede llegar a consti-

42 Después de la revolución de abril y la colocación de Balaguer en el poder por parte de Lyndon Johnson, Pérez Cabral (obra citada, p. 22), dice: «No existe, pues, una situación de intervención, sino un verdadero estado de dirección yanki en los destinos del país dominicano. Es fácil comprender cómo la absorción de la siempre minúscula autonomía vernácula es varias veces mayor que la ejercida por la metrópoli sobre el llamado Estado Libre Asociado de Puerto Rico, donde la metáfora denominativa permite que determinadas disposiciones de la diputación insular portorriqueña exhiban algún tono de localismo legal que, en ningún caso contraría los intereses metropolitanos.» Y más adelante agrega: «En Santo Domingo se ha pasado, pues, del estado de injerencia al estado de dirección. No quedan siquiera las trazas de soberanía que dejan la subordinación política y el *entreguismo* como aparente decisión de un gobierno minuciosamente adherido a los designios del gobierno superestructural. No se observan, tampoco, los signos de la intromisión del poder imperial que *sugiere y pide*, incluso con sujeción a las formas protocolares. Existe una dirección completa de la administración local, con inclusión de los menores detalles. El país no es gobernado de conformidad con los intereses de Washington, sino gobernado por Washington aun en cuanto a los mecanismos puramente rutinarios y nimios.» Esto se observa en el tono mandón o regañón de los discursos y declaraciones ocasionales de los Embajadores de los Estados Unidos publicados en los medios de comunicación o el tono sumiso en las declaraciones de los funcionarios criollos altos y medios que siempre están dispuestos a complacer a los Estados Unidos en asuntos que ni siquiera han pedido. Caso reciente, el del Fiscal del Distrito

tuirse en dominante, como lo fueron el proteccionismo y el anexionismo en el siglo XIX, los cuales lograron escamotear la reflexión acerca de la creación del proyecto histórico del Estado nacional dominicano basado en los parámetros exigidos por la línea analítica de los discursos teóricos de quienes trabajaron este problema.

Nacional, quien, sin nadie pedírselo, declaró a la prensa que estaba dispuesto a extraditar a un ex capitán del Ejército a quien se acusa de introducir un alijo de más de mil kilos de cocaína en el país.

Esta edición de *Ensayos sobre lingüística, poética y cultura*, de Diógenes Céspedes, consta de 500 ejemplares y se terminó de imprimir el mes de septiembre de 2005 en los talleres de la Editora Búho, con motivo del 40 aniversario de la Universidad APEC, en Santo Domingo, República Dominicana.

Franklin Mieses Burgos (1997); *Contra la ideología racista en Santo Domingo. Dos campañas por Peña Gómez* (1998); *Historia de la Asociación de Empresas Industriales de Herrera: Entrevistas y documentos* (1998); *Política de la teoría del lenguaje y la poesía en España en el siglo XX* (1999); *Vigil Díaz/Zacarías Espinal. Obras* (2000, en colaboración con Andrés Blanco Díaz); *Alarma contra figuraciones* (poemas, 2001); *Salomé Ureña y Hostos* (2002); *Los orígenes de la ideología trujillista* (2002) y el opúsculo *Tres ensayos acerca de la relación entre los intelectuales, el poder y sus instancias* (2003.)

Ha traducido del francés la novela de Anthony Lespès, *Las semillas de la ira* (Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1990) y de Henri Meschonnic, *Para la poética* (Editora de Colores, 1996).

En 1984 obtuvo el premio nacional de ensayo otorgado por la Secretaría de Estado de Educación por su libro *Seis ensayos sobre poética latinoamericana*. En 1987 fue profesor invitado en la Universidad de Nebraska-Lincoln y en 1996-97 en Manhattan College, de Nueva York.

En 2003 fue galardonado con el premio Canoabo de Oro que otorga la Asociación Dominicana de Periodistas y Escritores.

Es, desde 1974, profesor de análisis de textos literarios en la Escuela de Letras de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

Dirigió desde 1983 hasta 1994 la revista *Cuadernos de Poética* (26 números publicados.)

Fue editor del suplemento "Cultura" del periódico *El Siglo* hasta octubre de 2001. Desde el año 2000 a 2002 fue director de Publicaciones de la Biblioteca Nacional "Pedro Henríquez Ureña", y a partir de marzo de 2002, su director general hasta el 16 de agosto de 2004.

En la actualidad, es subdirector de la Academia Dominicana de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española.

Los textos que forman esta obra parten del método de la poética, la cual es un camino nuevo que se ha abierto paso en la cultura dominicana desde los años 1980.

No se limita esta vía solamente a las obras literarias, sino que a través de la relación entre lenguaje e historia, sujeto y Estado, se examinan también algunas prácticas deudoras de la semiótica, tales como los ensayos sobre el deporte y la música, el estatuto del posmodernismo y el problema constitutivo de la nación dominicana.

Pretende, pues, esta obra aportar una percepción distinta a las evidencias y "verdades" que ofrecen los discursos contemporáneos dominicanos acerca de los grandes temas de nuestro tiempo.

ISBN 99934-812-8-9



UNIVERSIDAD APEC